

مركز تحقيق التراث

كتاب الأدوار في الموسيقى

تأليف

صفي الدين عبد المؤمن بن أبي المفاخر
الأرموي البغدادي
المتوفى ٦٩٣هـ

مراجعة وتصدير

دكتور محمود أحمد الحفني

تحقيق وشرح

عطاس عبد الملك خشبة



المهنة العربية العامة للكتاب

١٩٨٦

your words are just like

Music from the heart

مركز تحقيق التراث

كتاب الأدوار في الموسيقى

تأليف

صفي الدين عبد المؤمن بن أبي المفاخر
الأرموي البغدادي
المتوفى ٦٩٣هـ

مراجعة وتصدير

دكتور محمود أحمد الحفني

تحقيق وشرح

عطاس عبد الملك خشبة



الهيئة العامة للكتاب

١٩٨٦

شاهدنا ان قيمته في حصة

كتاب

للقوانين المالية في العراق

مؤلفه
م. طه حسين
م. طه حسين
م. طه حسين

م. طه حسين
م. طه حسين

م. طه حسين
م. طه حسين



1961

تصدير

بقلم دكتور محمود أحمد الحفنى

مؤلف هذا الكتاب هـ. و صفى الدين عبد المؤمن بن أبى المفانر الأرموى^(١)
البغدادى المتوفى سنة ٦٩٣ هـ .

وتسميته الأرموى نسبةً إلى أرمية موطن أسلافه وأجداده، وهى بلدةٌ سُميت
فيما بعد « رضائية » ، من أعمال أذربيجان ، تقع على بعد ٩٢١ كم . م غربى
طهران و ٢٩٣ كم . م جنوب غربى مدينة تبريز ، وتسميته البغدادى ترجع إلى
أنه وُلد بمدينة بغداد حوالى عام ٦١٣ هـ . وقيل : إنه وفد إليها صغيراً فكانت
مدرج طفولته ومعهد ثقافته ، فقد أَلَم فيها بالعلوم والفنون التى فى عصره ونال
قسطاً وافراً من الدراسات الأدبية والفنية ، وكان يُعتبر فى زمانه متقدماً فى إجادته
الخط ، ويعتد فى ذلك من أبرز مُعاصريه ، غير أنه اشتهر أكثر بالموسيقى وصناعة
الألحان فبلغ فى ذلك الغاية القصوى ولم يُدانيه أحدٌ فى هذا المضمار ، وإليه يرجع
الفضل فى ضبط الأنغام وفى إحكام القواعد النظرية ، ويعتد فى الصدارة من علماء
العرب الذين استكملوا علم صناعة الموسيقى النظرية ، وكان ذا شهرة عظيمة فى
الموسيقى العملية وتُنسب له أفاصيصٌ تشبه الأساطير ، فقد جاء فى جملة كتاب
« الميزان فى علم الأدوار » لصفى الدين عبد العزيز بن صرايا المتوفى سنة ٧٥٠ هـ
ما نصه :

(١) كذا فى المخطوط ، وفى (الأعلام) الزركلى : « صفى الدين عبد المؤمن بن يوسف بن

فانر الأرموى البغدادى » .

« حدثني جماعةٌ ثابِتُو العدالةَ مَسْمُوعُو القول ، من أهل زماننا هذا ، أنهم حضروا مع الشيخ الإمام العالم العلامة قدوة هذه الصناعة أولاً وآخرًا ، الشيخ صفى الدين عبد المؤمن ، مجلسًا ببستان بغداد وهو يضرب بالعود ، وأن هزّارًا أتى لحسن النغم حتى سقط على غصنٍ قبالة وجهه ثم طار ونزل إلى الأرض وهو يرفرف بجناحيه ويصيح ، ولم يزل يفعل ذلك ويقرب منه قليلًا حتى صار بين الجماعة ، ومعظمهم ياقون إلى يومنا هذا . »

وذكره الشيخ أبو الخير سعيد الدهلي في تاريخه ، قال :

« ورد بغداد في زمن المستعصم أبى أحمد ، وكتب مصحفًا بخط منسوب ، فوصل إلى المستعصم فتعرف إليه به ، وجعل من المُلَازِمِينَ البابَ يكتب المصاحف ، ثم بلغ عنده ما لم يبلغه أحدٌ من المقرّين ، وكان ابن سيدانا اليهودى كاتبًا له يُعِينُهُ في علم الحساب وتقسيم أجزاء الموسيقى ، ولم يلزم بيده دينارًا ولادرهما ، وكانت له معرفةٌ بسائر العلوم يغلب عليه الحِكْمَاتُ والرياضيات وبلغ من الموسيقى ما لم يبلغه واحدٌ من المتأخرين ، وصنّف في عمليّاته كثيرًا حفظ له الناس ثلاثين ومائة نوبة ، وصنّف في علم الموسيقى كتابين : أحدهما : « الشرفية » باسم الصاحب شرف الدين هارون الجوينى ، والآخريّ سَمَى : « الأدوار » ، وكان مليح الشكل عذب الأخلاق ذا مروءةٍ وكرمٍ نفيسٍ ظريفًا لطيفًا ، وكتب عليه ياقوتُ المُستعصِمِ وابنُ السّمهرورذى واشتغل عليه في الموسيقى جماعةٌ من الأعيان . »

(١) المستعصم بالله آخر خلفاء بنى العباس ، قتلته التتار حين غزوا بغداد .

قال ابن فضل الله العمري : « وحدثنى الجمال المشرق عنه وذكر له عدة أصوات له ، فمنها في شعره :

هل للمعنى الهائم المضمنى الصدى * من راحيم أو مسعِد أو مُنجد
عرف الهوى وتلطف أسرارهُ * فرثى ورق توجعاً للكد
ليس الودود فتى يودك يومهُ * حتى إذا استغنى يملك في غد
بل لائم الحُل الودود فتى إذا * قعد الزمان بصاحب لم يقعد
ومنها ، في نغم « الزنكلاه » :

أصنع جميلاً ما استطعت لأنه * لا بد أن يتحدث السمار
وحين غزا المغول بغداد عام ٦٥٦ هـ ، قتلوا الخليفة المستعصم وأصابوا المدينة
بالإحراق والإتلاف ، ولم يُجرب الحى الذى كان يقيم فيه صفى الدين ، فقد
تمكن بحذقه وحسن حيلته أن يتقرب إلى أمير الجند وأن يحظى بعطف هولاكو
حتى أسند إليه نظارة الأوقاف بجميع أنحاء العراق وربط له ضعف ما كان يتقاضاه
من الخليفة المستعصم .

وذكر العز الإربلى فى تاريخه قال :

« جالست مع عبد المؤمن بالمدرسة المستنصرية وجرى ذكر واقعة بغداد ،
فأخبرنى أن هولاكو طلب رؤساء البلد وعرفاءه وأمرهم أن يقسموا دروب بغداد
ومحاطها وبيوت ذوى يسارها على أمراء دولته ، فقسموها وجعلوا كل محلة ، أو
محلتين أو سوقين ، باسم أمير كبير ، فوقع الدرب الذى كنت أحضره فى حصّة
أميرٍ مُقدم عشرة آلاف فارس اسمه : « بانوانوين » ، وكان هولاكو قد رسم
لبعض الأمراء أن يقتل ويأسر وينهب مدة ثلاثة أيام ، ولبعضهم يومين ،

ولبعضهم يوماً واحداً ، على حسب طبقاتهم ، فلما دخل الأمراء بغداد كان هو
أول من جاء الدرب الذى أنا ساكنه ، وقد اجتمع فيه خلق كثير من ذوى
اليسار ، واجتمع عندهى نحو خمسين جوقاً من أعيان المغاني ومن ذوى المال^(١)
والجمال ، فوقف « بانوانوين » على باب الدرب وهو مدبس بالأخشاب والمجارة ،
فطرقوا الباب وقالوا : افتحوا لنا الباب وادخلوا فى الطاعة وإكم الأمان وإلا أحرقنا
الباب وقتلناكم ، وكان معه الزرقاؤون والنجارون وأصحابه بالسلاح ، قال
عبد المؤمن : أنا أخرج إليه ، ففتحت الباب وخرجت إليه وحدى وعلى ثياب
قدرة وأنا انتظر الموت ، فقبلت الأرض بين يديه ، فقال للترجمان : قل له من
أنت ، كبير هذا القوم الذى فى الدرب ؟ قلت : نعم ، فقال : إن أردتم السلامة
من الموت فاحملوا لنا كذا وكذا ، وطلب شيئاً كثيراً ، فقات : كل ما طلب
الأمير يحضر ، وقد صار كل ما فى الدرب بحكمك . فمر جيوشك ينهبون باقى الدروب
وانزل حتى أصيفك مع من تريد من خواصك فأجمع لك كل ما طلبت ، فشاور
أصحابه ونزل فى نحو ثلاثين رجلاً ، فأتيت به دارى وفرشت له الفرش الخليفة
الفاخرة والستور المطرزة وأحضرت له فى الحال أطعمة قلايا وشوايا وحلو ،
وأكلت بين يديه اختياراً ، فلما فرغ من الأكل عمات له مجلساً ملوكياً وأحضرت
له الأواني المذهبة من الزجاج الحلبي وأواني فضة فيها شراب مروق ، فلما دارت
الأفداح وسكر قليلاً أحضرت عشر جوق مغاني ، كلهم من النساء ، وكل واحدة
تغنى بملهاة غير ملهاة الأخرى ، وأمرتهن فغنين جميعاً على ساز واحد^(٢) فارتج المجلس

(١) المغاني هنا ، بمعنى أصحاب الغناء ، من المغنين والمغنيات .

(٢) الساز : لفظ تركى وفارسى يعنى به طريقة العمل على الآلات فى الألحان الغنائية .

وطرب وانبسطت نفسه فضم واحدة من المغنيات أعجبه ، وتم يومه في غاية
الطيبة ، فلما كان وقت العصر حضر أصحابه بالنهب والسبايا فقدمت له ولأصحابه
تحفاً جليلاً من أواني الذهب والفضة ، ومن النقود والذهب ومن الأقمشة الفاخرة
شيئاً كثيراً ، سوى العليق وهبات العوانية الذين كانوا بين يديه واعتذرت من
التقصير ، وقلت : جاء الأمير على غفلة ، ولكن غداً إن شاء الله أعمل للامير دعوة
أحسن من هذه ، فركب وقبّلت ركابه ورجعت بجمعت أهل الدرب من
اليسارة فقلت لهم : انظروا لأنفسكم ، هذا الرجل غداً عندي وكذا بعد غد ،
وكل يوم أريد أضفاف اليوم المتقدم ، بجموعوا لي من بينهم ما يساوي خمسين
ألف دينار ، من أنواع الذهب والأقمشة الفاخرة والسلاح ، فما طلعت الشمس
إلا وقد وافاني ، فرأى ما أذهله ، وجاء في هذا اليوم ومعه نسائه ، فقدمت
إليه ولنسائه من الذخائر والذهب والنقد ما قيمته عشرون ألف دينار ، وقدمت
له في اليوم الثالث لآلى نفيسة وجواهر ثمينة ، وبغلة بالآت خليفية وقلت له :
هذه من مراكب الخليفة ، وقدمت لجميع من معه ، وقلت له : هذا الدرب قد
صار بحكمك ، فإن تصدقت على أهله بأرواحهم فيكون لك وجه أبيض عند الله
والناس ، فما بقي عندهم سوى أرواحهم ، فقال : قد عرفت ذلك ، ومن أول
يوم وهبهم أرواحهم ، وما حدثتني نفسي بقتلهم ولا سلبهم ، لكن ، أنت تجهز
معي قبل كل شيء إلى حضرة القان^(١) ، فقد ذكرت لك له وقدمت له شيئاً من
المستطرفات التي قدمتها لي فأعجبته ورسم بحضورك ، نفقت على نفسي وعلى أهل
الدرب أن هذا قد يخرجني إلى خارج بغداد ويقتلني وينهب الدرب ، فظهر على

(١) مخففة عن « قان » ، من القاب ملوك الصين .

الخوفُ وقلت : يا خوند^(١) ، هولا كو ملكٌ كبير وأنا رجلٌ حقيرٌ مغنٌ ، أخشى منه
ومن هيبته ! فقال : لا تخف ، ما يصيبك منه إلا الخير ، فإنه رجلٌ محبٌ أهل
الفضائل ، فقلت : أنا في ضمانك ألا يصيبني مكروه ؟ قال : نعم ، فقلت لأهل
الدرب : هاتوا ما عندكم من النفائس ، فأتوني بكل ما يقدرون عليه من المقتنيات
الجليلة ومن النقد الكثير من الذهب والفضة ، وهيات من عندي ما كل كثيرة
طيبة وشراباً كثيراً عتيقاً فائفاً ، وأوانى فاحرة كلها من الذهب والفضة المنقوشة ،
وأخذت معي ثلاث جوق مغاني من أجمل من كان عندي وأتقن للضرب ،
ولبست بدلة من القماش الخلفي وركبت بغلة جليلة كنت أركبها إذا رحت إلى
الخليفة ، فلما رآني « بانوانوين » بهذه الحالة قال لي : أنت وزير ؟ قلت :
بل أنا مغني الخليفة ونديمه ، لكن ، لما خفت منك لبست هذه الثياب المقطعة
الوسخة ، ولما صرت من رعتك أظهرت نعمتي وأمنت ، وهذا الملك هولا كو
ملك عظيم وهو أعظم من الخليفة فما ينبغي أن أدخل إليه إلا بالحشمة والوقار ،
فأعجبه مني هذا وخرجت معه إلى نخيم هولا كو ، فدخل عليه وأدخلني معه وقال
لهولا كو : هذا الرجل الذي ذكرته ، وأشار إلي ، فلما وقعت عين هولا كو عليّ
قبلت الأرض وجلست على ركبتي ، كما هو من عادة التتار ، فقال له « بانوانوين » :
هذا كان مغني الخليفة وقد فعل معي كذا وكذا وقد أتاك بهدية ، فقال : أقيموه ،
فأقاموني فقبلت الأرض مرة ثانية ودعوت له ، وقدمت له ولخواصه الهدايا التي
كانت معي ، فكلما قدمت شيئاً سأل عنه ثم يفرقة ، ثم فعل بالما كول كذلك ،
ثم قال لي : أنت كنت مغني الخليفة ؟ قلت نعم ، فقال : أيش أجود ما تعلم

(١) « خوند » : فارسية بمعنى الأمير أو السيد .

في علم الطرب ؟ فقلت : أحسن أن أغنى غناء إذا سمعه الإنسان ينام ، قال :
فغنّ لي الساعة حتى أنام ، فندمت وقلت ، إن غنيتُ له ولم ينم قال هذا كذاب وربما
قتلني ولا بد لي من الخلاص منها بحيلة ، فقلت : ياخوند ، الطرب بأوتار العود
لا يطيب إلّا على شرب الخمر ، ولا بأس أن يشرب الملك قدحين أو ثلاثة حتى
يقع الطرب في موقعه ، فقال : أنا مالي في الخمر رغبةٌ لأنه يشغلني عن مصالح
مُلُكي ، ولقد أعجبني من نبيكم تحريمه ، ثم شرب ثلاثة أفداج كبار ، فلما أحمر
وجهه أخذتُ منه دستوراً وغنيتُ ، وكان معي مغنيةٌ اسمها « صبا » لم يكن في
بغداد أحسن منها صورة ولا أطيّب صوتاً ، فأصلحتُ أنعام العود على إناعم
وضربة جالبيه للنوم مع زمٍ رخيم للصوت وغنيت ، فلم أتمّ النوبة حتى رأيته قد
نيس ، فقطعتُ الغناء بغتةً وقويتُ ضرب الأوتار فانتبه ، فقبلتُ الأرض وقلت :
نام الملك ، فقال : صدقت ، تمنّ على ، فقلت أتمنى على الملك أن يُطلق لي
السّميكَة ، قال : وأيّ السّميكَة شيء هي ؟ قلت : بستانٌ كان للخليفة ، فتبسّم وقال
لأصحابه : هذا مسكين ، مغنّ قصير الهمة ، وقال لي الترجمان : لم لا تمنيت
قلعةً أو مدينةً ؟ أيش هو بستان ! فقبلتُ الأرض وقلت : يا ملك ، هذا البستان
يكنى ، وأنا ما يجيئ مني صاحب قلعة ولا مدينة ، فرسم لي بالبستان وبحيـع
ما كان لي من المرتب أيام الخلافة وزادني علوفة تشتمل على خبز ولحم وعليق
دواب يساوي دينارين ، وكتب لي بذلك فرماناً مكمل العلام ، وخرجتُ من بين
يديه ، وأخذ لي « بانوانوين » أميراً بخمسين فارساً ومعهم علم أسود ، وكان هو
علم هولاء الخاـص به ، برسم حـاية درّبي ، بفلس الأمير علي باب الدرب ونصب

العَلَمُ الْأَسْوَدُ عَلَى أَعْلَى بَابِ الدَّرْبِ ، فَبَقِيَ الْأَمْرُ كَذَلِكَ إِلَى أَنْ رَحَلَ هُوَلَا كُو عَنْ
بَغْدَادَ . »

وَحَدِيثُ صَفِيِّ الدِّينِ هَذَا هُوَ صُورَةٌ جَلِيلَةٌ عَنْ ثَرَاءِ بَغْدَادَ وَمَا تَعَرَّضَتْ لَهُ مِنَ
النَّهَبِ وَالسَّلبِ وَالتَّخْرِيبِ فِي ذَاكَ الْوَقْتِ ، كَمَا أَنَّهُ يَدُلُّنَا عَلَى مَنْزِلَةِ الْمَوْسِيقَى وَتَأْثِيرِهَا
عَلَى الْإِنْسَانِ ، وَقَدْ تَأْخُذُنَا الدَّهْشَةُ لِتَوَافُرِ الْعَدَدِ مِنَ الْمَغْنِيَّاتِ فِي مَنْزِلِ صَفِيِّ الدِّينِ
وَتَنَوُّعِ الْآلَاتِ وَمَهَارَتِهِنَّ فِي الْأَدَاءِ وَالْغِنَاءِ عَلَيْهَا ، وَأَيْضًا نَلْمُسُ أَخْلَاقَ الرَّجُلِ
عِنْدَ مَا يَتِمُّنَى عَلَى هُوَلَا كُو بِسِتَانًا يَسْتَنْشِقُ زَهْرَهُ وَيَغْنَى مَعَ طَيُّورِهِ ، ثُمَّ تِلْكَ الْحُمْكَةُ
وَالْحِكْمَةُ فِي حَدِيثِهِ مَعَ الْغُرَاةِ فِي وَقْتٍ كَانَتْ تَكْفِي فِيهِ كَلِمَةٌ عَابِرَةٌ لِأَنَّ تَكُونَ سَهْبًا
فِي قَتْلِهِ .

وَقَدْ عَاصَرَ صَفِيَّ الدِّينِ عَهْدًا ثَلَاثَةً ، فَقَدْ كَانَ نَدِيمَ الْخَلِيفَةِ الْمُسْتَعَصِمِ وَمَوْضِعَ
رَعَايَتِهِ ، ثُمَّ آكَتَسَبَ قَلْبَ مَلِكِ الْمَغُولِ هُوَلَا كُو ، ثُمَّ هَاشَ أَخِيرًا مَعَ أَمْرَةِ الْجُويْنِيَّ
فَلَمْ تَكُنْ مَكَانَتَهُ عِنْدَهُمْ مِنَ الْإِكْرَامِ تَفَلَّ عَمَّا كَانَتْ عَلَيْهِ قَبْلًا عِنْدَ الْخَلِيفَةِ أَوْ عِنْدَ
هُوَلَا كُو ، فَقَدْ كَانَ عِلَاءُ الدِّينِ الْجُويْنِيَّ وَأَخُوهُ شَمْسُ الدِّينِ يَكْرِمَانِهِ فَتَوَلَّى فِي
أَيَّامِهِمَا كِتَابَةَ الْإِنْشَاءِ بِبَغْدَادَ ، فَنَالَ مِنَ النَّعْمِ وَالْثَرَاءِ فِي تِلْكَ الْعُهُودِ الثَّلَاثَةِ مَا لَمْ يَنْلَهُ
أَحَدٌ قَبْلَهُ غَيْرَ إِسْحَاقَ وَنُظَرَائِهِ فِي الْعَهْدِ الْعَبَّاسِيِّ ، وَلَكِنْ صَفِيَّ الدِّينِ كَانَ مِثْلَهُ مِثْلُ
الْفَنَّانِ الَّذِي لَا يَنْظُرُ إِلَى جَمْعِ الْمَالِ وَالْثَرَاءِ بَلْ كَانَ كَرِيمًا مُسْرِفًا كَثِيرَ الْمِيتَعَةِ فَلَمْ
يَبْقَ لَهُ فِي شَيْخُوخَتِهِ مَا يَسُدُّ بِهِ حَاجَتَهُ فَمَاتَ فَقِيرًا ، وَكَانَتْ وَفَاتُهُ فِي ثَامِنِ عَشَرَ

صَفَرِ سَنَةِ ٦٩٣ هـ .

وأهم مصنفاته في الموسيقى كتابان :

أحدهما ، كتاب « الرسالة الشرفية في الذنب النائية » ، ألفه لشرف الدين هارون بن محمد صاحب شمس الدين الجويني ، صاحب ديوان الممالك في بغداد ، وأقدم نسخة من هذا الكتاب هي التي كانت محفوظة بمكتبة برلين ، حتى الحرب العالمية الثانية ، تحت رقم ٥٥٠٦ مؤرخة سنة ١٢٧٤ هـ ، ثم نُقلت ضمن مجموعة المخطوطات العربية إلى مكتبة مدينة « ماربورج » ومكتبة مدينة « جيتنجن » في جمهورية ألمانيا الغربية ، وقد تم تحقيق هذا الكتاب على هذه النسخة وعدة نسخ أخرى .

والثاني ، هو كتاب « الأدوار في الموسيقى » ، وهو هذا الذي نقوم بتصديره ، ألفه صفى الدين وكان لا يزال صغير السن ، بناءً على رغبة العالم الرياضى المشهور نصير الدين محمد بن محمد بن الحسن الطوسي المتوفى سنة ٦٧٢ هـ ، وأقدم نسخة من هذا الكتاب تاريخها سنة ٦٣٣ هـ ، محفوظة بمكتبة نور عثمانية بالآستانة تحت رقم ٣٦٥٣ .

ويعتد من أهم المصنفات العربية في الموسيقى وأوقافها في معرفة النغم والأجناس وتدوينات الألحان مما لم يكن يُعرف قبل ذلك في كتاب ، فكان له صدق ظهور جلياً في تهاوت أهل العلم والصناعة لدراسته وشرحه ، فهو أكثر الكتب التي تناولها المتوسطون بالشرح والتحليل .

والكتاب يقع في خمسة عشر فصلاً :

فتناول في الفصل الأول (تعريف النغم وبيان الحدة والنقل) .

والفصل الثاني جعله في (تقسيم الدساتين) ، فقسّم الرتر سبعة عشر قسماً ،
على ترتيب السلم الفيثاغوري القديم الذي كان يُجعل فيه الجنس القويّ ذو المدين
بتوالي النسب :

أ	س	ح
٩/٨	٩/٨	٢٥٦/٢٤٣
٢٠٤	٢٠٤	٩٠
=		

وأيضاً على الوجه الثاني الذي كان يُرتّب فيه ذلك الجنس معدّلاً بتوالي النسب :

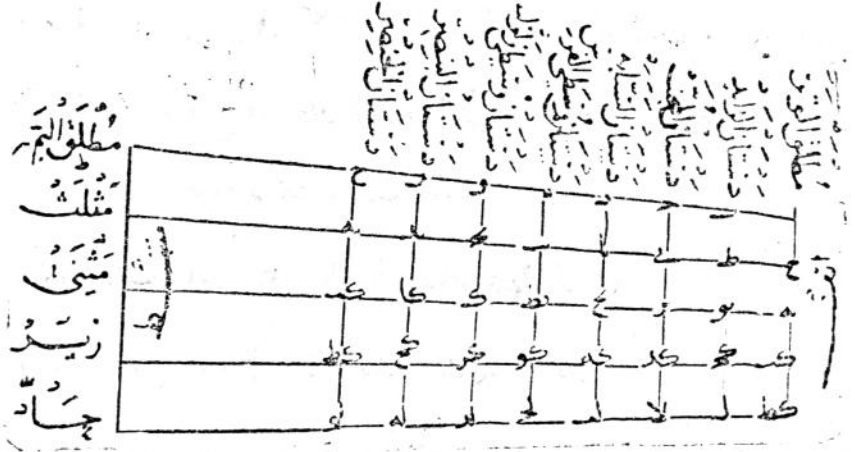
أ	س	ح
٩/٨	٥٩٠٤٩/٦٥٥٣٦	٢٠٤٨/٢١٨٧
٢٠٤	١٨٠	١١٤
=		

فأما هذا الثاني ، فهو الذي استبدلّه العرب بمتوالية الجنس المُسمّى (المتصل
الأوسط) ليقوم مقام كليهما بتوالي النسب :

أ	س	ح
٩/٨	١٠/٩	١٦/١٥
٢٠٤	١٨٢	١١٢
=		

والنغم السبع عشرة الحادثة ، فقد رَمَزَ لها المؤلف بالحروف ابتداءً من
نغمة مُطلق وتر البم (١) ، ويقابلُه الآن وتر « العشران » فرضاً في آلة العود ، إلى
نغمة (يح) من مُتصَف وتر ، وهذا الموضع يُقابلُه أيضاً ، في التسوية
المشهورة لأوتار الآلة ، مكان النغمة المسماة « حسيني » فرضاً كذلك ، ثم أعادها

بحروف أخر في دور ثانٍ من نغمة (يخ) إلى (له) ، وهذه الأخيرة تقابلها أيضاً نغمة « جواب الحسيني » ، على هذا الترتيب :



(صرورة من صفحة ٥٦ من المخطوط المأثور سنة ٨٧٢٧ ، بخط عهد الكريم المهروردي)

ومن هذه ، فالنغمة (١) هي بعينها نغمة مطلق الوتر المسمى الآن اصطلاحاً

« عشرين » .

ونغمة (ب) فهي في مكان تلك التي تسمى « عجم عشرين » .

ونغمة (ح) فهي أيضاً في مكان النغمة المسماة « عراق » .

ونغمة (د) فتقع في مكان النغمة المسماة الآن « كوشة » .

ونغمة (هـ) فهي تلك المعماة اصطلاحاً « رامت » .

ونغمة (و) فتقع في مكان النغمة المسماة « سوزدل » أو « نيم زيركلاه » .

ونغمة (ر) فهي النغمة التي تسمى « زيركلاه » ، وقد تقابلها أيضاً

النغمة المعماة : « تك زيركلاه » .

ونغمة (ح) فهي نغمة مطلق الوتر المسمى « دو كاه » .

ونغمةُ (ط) فتقع في مكان النغمة المسماة (كرد) ، وقد تقابلها أيضا نغمة « نيم كرد » .

ونغمة (ي) فهي في مكان النغمة التي نسميها « سيكاه » .

ونغمة (يا) فتقع في مكان النغمة المسماة « بوسليك » ، وقد تقابلها أيضا نغمة « تك بوسلك » .

ونغمة (يب) فهي النغمة التي نسميها « جهار كماه » .

ونغمة (يح) فتقع في مكان النغمة المسماة « حجاز » .

ونغمة (يد) فهي النغمة المسماة « عزال » ، وقد تقابلها أيضا النغمة المسماة : « صبا » .

ونغمةُ (يه) فهي نغمة مطلق الوتر المسمى « نوا » .

ونغمة (يو) فهي النغمة التي تسمى « حصار » وتارة : « نيم حصار » .

ونغمة (يز) فتقع في مكان النغمة المسماة « شوري » .

فهذه هي السبع عشرة نغمة ، في الدور الأول ابتداءً من نغمة مطلق البتم .
ونذكر من صياحات تلك ما هو أكثر استعمالاً في الدور الثاني :

فالنغمة (يح) هي المسماة « حُسِينِي » ، وهي صياحُ نغمة « ا » .

ونغمة (يط) هي التي نسميها « عجم » ، وقد تقابلها أيضاً نغمة « نيم عجم » .

ونغمة (ك) هي التي نسميها اصطلاحاً « أوج » .

ونغمة (كا) فتقع في مكان النغمة التي نسميها « ماهور » ، وقد تقابلها

أيضاً نغمة « تك ماهور » .

ونعمة (كب) هي نعمة مُطلق وتر « الكردان » صياحاً بالقوة لنعمة
« الراس » (هـ) .

وفما يلي هذه فتقع النعمات من (كج) إلى (كط) صياحات نظائرها من نعمة
(و) إلى (يب) ، وصياح تلك الأخيرة نعمة « جواب الجهاركاه » .

والفصل الثالث جعله في (نسب الأبعاد) فاختص نسبة ذا الخمسة ، مما يلي
نسبة الذي بالكل ، بالحدين $(\frac{3}{2})$ واختص نسبة ذي الأربعة بالحدين
 $(\frac{4}{3})$ ، فكان فضل ما بينهما هو نسبة البعد الطينبي $(1-s)$ بالحدين $\frac{9}{8}$ ،
وهو أعظم الأبعاد الثلاثة في الجنس ذي الأربعة نعم .

فأما نسبة $(1-j)$ ، وهو بُعد « المجنب » فذكر أنها : « نسبة المثل
وثلاث خميس بالتقريب » ، وهذا يعني أنه بالحدين $(\frac{16}{15})$.

وهنا يحدث خلاف في نسبة هذا البعد ، فقد جعله أولاً بنسبة $(\frac{59.49}{56.36})$ ،
وتقرب بالحدين $(\frac{10}{9})$ ، ثم جعله بعينه بالحدين $(\frac{16}{15})$ ، برغم أن هذه
النسبة تقوم مقام بعد البقية $\frac{242}{209}$ ، ولا ترقى أن تصل إلى بُعد المجنب .

وقد بين المحقق في هذا الموضع شرحاً طويلاً ظهر فيه أنه إذا جعل بُعد المجنب
بتينك النسبتين فإن البعد الطينبي ينقسم بها مع بُعد البقية بأربعة أقسام فتصير صدة
النعم جميعاً بين حدى ذي الكل اثنتين وعشرين نعمة وليست سبع عشرة .

فأما الفصل الرابع ، فقد ذكر فيه : (الأسباب الموجبة للتنافر) ، وأشار إلى
أن من الأسباب التي توجب التنافر بين الأبعاد اللحية أن يجمع في الجنس بتلك
الأبعاد الثلاثة ، وهي « الطينبي والمجنب والبقية » ، غير أن المحقق أثبت أن
الأجناس المسماة (المفردة) هي التي يجمع فيها بتلك الثلاثة ، وهذه كثيرة الاستعمال

لكونها تُكسب الأجناس القوية ليناً متى خُلطت بها ، فتبدو في المسموع أكثر بهاءً وألقاً ، ولم يُعدّد منها المؤلف غير صنف واحد .

والفصل الخامس في : (التأليف الملائم) ، وهو يعنى بذلك أنواع الجنس ذى الأربعة الحادثة من تأليف تلك الأبعاد الصغار الثلاثة بين حديه ، ثم أنواع ذى الخمسة كذلك .

فذكر من الأجناس سبعة أصناف على الترتيب دون أن يذكر تسمياتها المصطلح عليها في ذلك الوقت ، غير أنه ذكرها في كتابه الثانى المسمى (الرسالة الشرفية » بتسمياتها ، وهى أقرب إلى اصطلاح المتأخرين ، غير أنها تخالف ما تُعرف به في زماننا هذا .

فالأول : (عشاق) ، وهذا ما يسمى الآن جنس (عجم) .
والثانى : (نوى) ويقابله الجنس المسمى الآن (نهاوند) .
والثالث : (بوسليك) وهذا يقابله الجنس المسمى (كردى) .
والرابع : (راست) وهو بعينه ما نسميه كذلك (راست) .
والخامس : (نوروز) ، وقد يسمونه أيضاً « حسيني » وكلاهما الجنس الذى يعرف في وقتنا هذا باسم (بياتى) .

والسادس : (عراق) وهو الجنس المسمى الآن : (سيكاه) ، أو « عراق » .
والسابع : (أصفهان) ، والمحدثون لا يستعملونه بالجنس نغم ، على الوجه المبين بالأصل كما أراه المؤلف بترتيب أبعاده الأربعة على التوالى ، بل إنما قد يستعمل بوجه آخر على هيئة التجنيس المسمى بذلك الاسم ، أو أن يؤخذ بأحد الجنسين المفردين اللذين يتألف منهما ، وهما :

(راهوى) ، ويقابله في وقتنا هذا جنس (صبا) .

و (زير أفكند) ويسمى أيضاً : (كوجك) ، وهو ضربٌ من جنس (الصببا) .

فأما أصناف ذى الخمسة فقد صنف منها المؤلف اثني عشر صنفاً بين طرفي البعد ذى الخمسة .

والفصل السادس فى : (الأدوار ونسبها) ، فقد لجأ فيه المؤلف إلى إضافة كل واحد من أصناف ذى الخمسة الإثني عشر إلى كل واحد من تلك الأجناس السبعة ، فحصل من سائرها أربعٌ وثمانون جمعاً هى المُسمَاة : « الدوائر » ، ومن هذه ما هو مُتنافرٌ أصلاً ومنها ما هو خفىُّ التنافر ، ومنها ما هو ملائمٌ مشهورٌ الاستعمال إلى يومنا هذا .

وجميع هذه فقد فصلها المحقق فى مواضعها وجعل لكلٍ منها مثلاً مدقوناً فى مدرج صوتى يوضح ترتيب نغمها فى طرائقها ، غير أنه جعل تدوين النغم فى طبقاتٍ تصير فيها النغمة المُسمَاة بالعربية « عجم » ، فى مكانها المعهود من الآلة ، مساويةً لتمديد نغمة (صول SOL) ، من قبل أن الجَنَسُ الأصل الأول الذى تخرج منه النغمُ طبيعىةً غير محولة ، أساسه تلك النغمة فى الجمع المتصل أو أساسه تمديد نغمة (دو Do) فى جمع منفصل ، وعلى هذا المبدأ تصير النغمة المُسمَاة بالعربية « راس » مساويةً لتمديد نغمة (لا La) ، وذلك لأن جنس (الراس) يؤسس أصلاً على ثمانية جنس (العجم) .

هذا ما ارتأه المحقق من حيث الطبقات الطبيعية من المبدأ ، ونحن لا نرى ما يمنع من تدوين النغم على أية طبقة ، على أن تكون علامات التحويل فى أماكنها من المدرج ، ومع ذلك فإنه قرن بالنغم على المدرجات تسمياتها بالعربية حتى

لا يلتبس أمرُ أجناسها على الناظر فيها ، وميز كل واحد من أدوار الجماعات باسمه المصطلح عليه في مقامات الألحان المستعملة في زماننا .

والفصل السابع سَمَاءُ الْمُؤَلَّفِ : (حُكْمُ الْوَتَرَيْنِ) ، وهو يعني بذلك أنه إذا شُدَّ وتران وكان الأحدُ منهما على نسبةٍ ما من الأثقل فإنَّ النغم تخرج على الترتيب الذى به يصطحب الوتران ، فأما إذا جُعِلَ اصطحابُهما على نسبة المثل إلى المثل والثالث ، فإنَّ نغمَ الأدوار تخرج منهما على الوجه الذى به تؤخذ من وترين في آلة العود ، على التسوية المعهودة .

والفصل الثامن ، جعله في : (تسوية أوتار العود وإستخراج الأدوار منه) ، فذكر أن التسوية المشهورة في هذه الآلة هي أن تُجعل نغمة مطلق كل وترٍ مساويةً لنغمة ثلاثة أرباع الوتر الأثقل منه ، وعدد من الدساتين التي تحتد أما كنَّ النغم على الأوتار سبعةً ، من قبيل أنه قسم البُعد الطنيني بثلاثة أقسام تخرج من فصل بُعدى المجنب والبقية منه من جانب واحد ، ثم جعل بُعد البقية واحداً غير مُقسم في ذاته أصلاً .

فأما عدَّة الدساتين بحسب استعمال المحدثين الآن فهي عشرةٌ في كل وتر ، وذلك لأنَّ بُعد الطنيني متى فصل من كلا الجانبين بالأوسط والأصغر فإنه ينقسم بهما أربعة أقسام بدلاً من ثلاثة ، وبُعد المجنب منى فصل بالأصغر فقط ، وهو بُعد البقية ، من الجانبين انقسم ثلاثة أقسام بدلاً من قسمين .

والفصل التاسع عدد فيه المؤلف : (الأدوار المشهورة) في زمانه ، وهي اثنا عشر دوراً كانت تُعرف بِسَمَيَاتِهَا في ذاك الوقت ، ثم سَمَتْ من المركبات أو الشواذ كانت تعرف قديماً باسم : « أوازات » جمع (أوازِه) ، وهي لفظٌ فارسيٌّ بمعنى اللحن المميز .

وكل واحد من هذه فقد فصلت نغمه في موضعه مع التسمية التي يعرف بها عند المحدثين في مقامات الألحان المألوفة في زماننا ، ولذلك لم نجد ما يدعو إلى تكرارها هنا .

والفصل العاشر : سماء المؤلف : (تشارك النغم) ، وهو يعني بذلك أن بعض الأدوار متى بدئ في ثانيته ، أو ثالثته ، نخرج دوراً آخر دون أن تتغير سلسلة النغم في كليهما ، وقد يشترك دوران في نغم واحدة بأعيانها فلا يختلفان إلا في نغمة من الأوساط أو من الأطراف ، ورسم لذلك دائرة تحيط بالأدوار الإثني عشر المشهورة قديماً وكأنها مؤسسة جميعاً على نغمة مطلق السيم (أ) ، وفيها تظهر النغمات من الثانية إلى السابعة في كل ، بعضها متحدة في دورين أو أكثر وبعضها مختلفة ، فيبين بذلك اختلاف أبعاد ما بين النغم الأساسية في تلك الأدوار الإثني عشر .

والفصل الحادي عشر جعله في : (طبقات الأدوار) ، وذلك أنه رتب النغم السبع عشرة في طبقات متوالية بين كل طبقة وأخرى نسبة البعد ذي الأربعة ، وجعل أول الطبقات (أ) من مطلق السيم ، وثاني الطبقات (ح) من مطلق المثلث ، والثالثة (يه) من مطلق المشني ، وهكذا طبقات فوق بعضها بتلك النسبة إلى الطبقة السابعة عشرة ، ثم رتب نغم الأدوار الإثني عشر على كل واحدة من نغم تلك الطبقات .

وهذا الترتيب واضح أنه غير صحيح ، من قبل أن ما بين النغم أبعاد غير متساوية ، فالدور الذي أوله بعد « بقية » قد يقع في طبقة تكون فيها النغمة الثانية على نسبة بعد « إرخاء » ، وليس بينهما بالحقيقة بعد بقية ، وقد عدد المحقق الطبقات المشهورة لكل واحد من الأدوار بحسب استعمال أهل الصناعة في زماننا .

والفصلُ الثاني عشر، قولٌ مُختَصَرٌ في : (الاصطحاب الغير المعهود)، وهو يريد بذلك تعريف أصناف من التسويات المركبة ، وهي الغير معهودة في آلة العود ، وهذه منها ما هو مُنتَظِم ومنها ما هو غير منتَظِم ، فغير المنتَظِم منها هو أن يجعل بين الأوتار نسب مختلفة ، والمنتَظِم ما يجعل بينها نسبة واحدة بين كل وترين ، وبين المؤلف دور (الراست) في مثالٍ على هذين الوجهين .

ويحضرنا في هذا ما يحكى عن إسحاق الموصلى ، أنه كان يُجيد الضرب على تلك التسويات المركبة غير المنتظمة ، في العود ، فكان أصحابه يشوشون أوتار عوده خلسة ، في مجلس الخليفة ، فكان لا يلبث أن يُحس النغم الحادثة من أوتار العود فيضرب عليه ويفتنى وكأنه في تسويته المشهورة ، فكانوا يتعجبون من حذقه ومهارته .

والفصل الثالث عشر، جمعه في : (أدوار الإيقاع)، فقد ذكر المؤلف قولاً مجملاً في أزمنة النغم ، ثم مدد الإيقاعات المشهورة عند أرباب الصنعة قديماً ، غير أنه خلط فيما يُسميه (خفيف النقيض) بفعل الخفيف من « ثقيل الأول » والخفيف من « ثقيل الثاني » في دور واحد بذلك الاسم ، رغم أن لكل واحد منهما دور يختص به في جنس إيقاعه ، والمحققُ شرح ذلك شرحاً وافياً وأوضح دور الأصل في كل واحد من أصناف الإيقاعات المشهورة عند العرب قديماً .

فأما الفصل الرابع عشر، فقد جمعه المؤلف في : (تأثير النغم) ، فقال : إن بعض الألمان تلامذ طابع الترك وسكان الجبال ، وهي تلك الثلاثة الأول التي يقابلها في وقتنا هذا « العجم والنهوند والكردى » ، فأما « الراست » وأنواعه فإنه من الألحان التي تبسط النفس بسطاً لطيفاً ، وأما لحن « الراهوى والزرير أفكند » ،

وكلاهما من الجنس المسعى الآن (صبا) ، فكلاهما يؤثر نوع حزنٍ وفقدور ،
فيلبغى لذلك أن يُراعى في التلحينات أن لا يُوضع قولٌ يلبقُ بحال الفرحان في مثل
نغم من جلس (الصبا) .

ونحن إذ ندرك أن أنفعالات النفس تختلف في الإنسان ، بحسب ما في طبعه
بالحلقه أصلاً ، فلانا لا نشك بأن الأجناس اللحنية التي تكثر فيها الأبعاد الصغار
كالبقية والمجنب هي التي تؤثر في النفس تأثيراً يميل به إلى هيئة الحنان والعطف
دون تلك التي تتحكم فيها أصناف البعد الطينتي ، فهذه أكثر قوة وتلك أكثر
ليناً ورقة .

والفصل الخامس عشر ، وهو الأخير ، فقد سماه المؤلف : (مباشرة العمل) ،
وفي نظرنا أن هذا الفصل هو أهم فصول الكتاب جميعاً ، إذ أن فيه أول أثرٍ
ظهر في الكتب العربية لكيفية تدوين الألحان ، فقد لجأ المؤلف إلى تلك
الحروف التي ميز بها النغم فقرنها في الألحان بأعداد تدل على أزمنتها ، فصارت
الحروف بمثابة النغم والأعداد بمثابة الأزمنة ، ومتى علم هذان في الحن وأشير إلى
جنس نغمه وإيقاعه أمكن إدراك الهيئة اللحنية التي يعينها المؤلف بمثل هذا التدوين .
فأما الحروف وما يقابلها من النغم بمسمياتها المعروفة في زماننا هذا فقد تبينت
قبلاً في تعليقنا على الفصل الثاني ، وأما الأزمنة في الألحان العربية فالأصل فيها
أربعة ، أعظمها أربعة أمثال الأصغر ، وهذه فقد يدها المؤلف في الفصل
الثالث عشر بحال الحروف :

حروف : (١) (ب) (ج) (د)
أزمنة : ١ / ٢ / ٣ / ٤

فواضح، أن العدد (١) يريد به أصغر الأزمنة المفروضة في الإيقاعات الخفيفة
(١ من ٨) ، على قياس زمان النطق بحركة الحرف في اللغة ، فيشبه النغمة التي
يُرمز لها في التدوين الحديث بالعلامة : (١) .

والعدد (٢) يريد به أصغر الأزمنة المفروضة في الإيقاعات الثقيلة
(١ من ٤) فهو ضعفُ الأولِ على قياس النطق بحركة السبب الخفيف في اللغة ،
فيشبه النغمة التي يُشار إليها في التدوين الحديث بالعلامة : (٢) .

فأما العدد (٣) فهو كنغمة تمتد بمثل مجموع زمانى الأول والثانى (٣ من ٨)
فهو ثلاثة أمثال الأول ومثل ونصف الثانى ، فيشبه النغمة التي يُرمز لها في
التدوين بالعلامة (٣) .

والعدد (٤) فهو أعظمُ الأزمنة المفروضة في الإيقاعات الخفيفة ويساوى
أربعة أمثال الأصغر ، فيشبه النغمة التي يُرمز لها في التدوين الحديث بالعلامة
(٤) .

فهذه هي الأربع الأزمنة الأصلية في الإيقاعات الخفيفة والمعتدلة، وظاهر أنه
متى اجتمعت عدة حروف مقرونة بأعداد أزمنتها فاستبدلنا بالحروف ما يقابلها
من النغم، وبالأعداد ما يقابلها من علامات الأزمنة المألوفة في التدوين، فإنه يمكن
أداؤها عملياً أو كتابتها في مدرج صوتى .

فأما الأعداد التي هي أعظم من تلك ، كما العدد (٦) أو (١٢) فقد تبين ،
في موضعه ، أنها لنغم تشبه مكررة في ذواتها أو بها يلائمها مما يحاورها دون
خروج عن هيئة اللحن ودور الإيقاع .

وذلك الأثر العربي من التدوين على النهج الذى آرتأه صفى الدين إنما يقودنا إلى أن نُلخص ها هنا المراحل التى تطوّر فيها تدوين النغم والألحان ، فى قصّة موجزة عبر العصور :

مضت على الإنسان حقبة طويلة من الزمن سار فيها فى مدارج التطور البشرى حتى اهتدى إلى نغم الألحان فاخترع لها الآلات المصنّوة لتكون أطول مدى من الأصوات الطبيعية فظهر أثر هذه الصناعة وبان جمال الفن فى مادتها .

ومضت بعد ذلك حقبة أخرى ليس فيها للتدوين من الألحان مرجع غير حناجر القدامى من الحفاظ والمغنين وأصحاب الآلات ، فصار لكل عصر من العصور قديم ومحدث ، فالقديم زائل بمضى الزمن والحديث منها ماله إلى القديم فيزول كذلك .

وأقرب الأجيال القديمة فى محاولة تدوين الألحان هو العصر الفرعونى فى مصر ، فكانوا يعرفون ، فى عهد الدولتين القديمة والوسطى ، السلم الخماسى النغم ، فيرمزون لكل نغمة بكوكب من الكواكب الخمسة ، وهى : (عطارد والزهرة والمريخ والمشتري وزحل) ، ثم أضافوا (الشمس والقمر) فصار السلم سباعى النغم كذلك ، فكان يرمزون لها بالرموز الهيرغليفية الدالة على أسماء الكواكب السبعة ، فكان هذا أول محاولة لتدوين النغم .

وبعد مرور أربعين قرناً من هذا التاريخ ، فكّرت أوروبا ، بعد ظهور المسيح بعدة قرون ، فى تدوين ألحان الغناء فاستعملت الطريقة المسماة (نويم Neume) ، وهى رموز تدون فوق النصوص لا يظهر بها حدّة النغمة أو مقدار زمانها بل إنما تشير إلى اتجاه اللحن فقط ، ولذلك يقول بعض علماء أوروبا إنّ هذه الطريقة

لا تخرج عما في نقوش قدماء المصريين عندما يرى المغنى بقود الفرقة مشيراً بيده إلى أعلى أو إلى أسفل ، والفرق أن هذا يشير إلى اتجاه اللحن بيده في الهواء وذلك يشير بتلك العلامات برسمها بـيـحـال النص .

واستمر التدوين قاصراً على استعمال تلك الرموز في ألحان الكنيسة حتى جاء « هو كبالد » (٨٤٠ — ٩٣٠) أحد الأساقفة الذين شغفوا بالألحان ، ففكر في استخدام الحروف الهجائية التي كانت تستعمل من قبل عند قدماء اليونان لضبط درجات النغم ، مع رموز (نويما) ، غير أن هذه كانت تختلط مع حروف النص ، فميز لها خطاً باللون الأحمر ورمز له بحرف (F) ، ثم أضاف إلى هذا الخط آخر مزيه باللون الأخضر وتارة بالأصفر ورمز له بحرف (C) ، وهكذا استخدم « هو كبالد » العناصر الأساسية لمدرج التدوين الموسيقي ، وهي المفتاح والرموز والخطوط .

وما كاد ينهتق فجر القرن الحادى عشر حتى خطا التدوين الموسيقي خطوة كانت أقرب إلى استكماله ، فقد جاء « جيدو أريزو » (٩٩٥ — ١٠٥٠) فافتى أثر المجهود الذى بدأه « هو كبالد » فزاد الخطوط إلى أربعة تحصر بينها ثلاث مسافات ، في مدرج يكون فيه الخط الأحمر ، وهو الثانى ، دالاً على النغمة المسماة الآن : (Fa فا) والخط الرابع الأخضر ، دالاً على النغمة المسماة : (Do دو) ، وبذلك يمكن أن يحيط هذا المدرج بسبع نغم أساسية تبدأ من الأثقل بنغمة (Re رى) .

وتطورت أوروبا بعد ذلك فاستخدمت في تدوين النغم التي تكتب على الخطوط أوفيا بينها أشكالاً تدل على أزمنتها ، غير أن هذا كان في بادئ الأمر لمجرد الدلالة على ثلاثة أنواع من الأزمنة ، إما متوسط أو قصير أو طويل ،

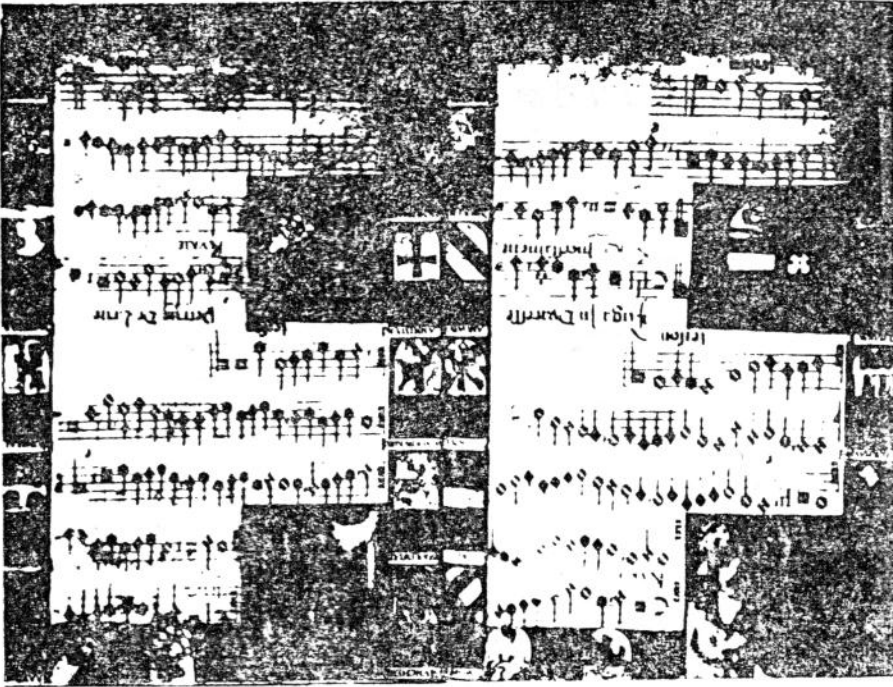
وهذا الصنف من التدوين مشهور في أوروبا باسم : (التدوين الكورالي) ،
وظل كذلك حتى بداية القرن الخامس عشر :



(تدوين كورالي في بداية القرن الخامس عشر بـرموز « نويما » على الخطوط)

وقد حدثت في أوروبا منذ القرن الثالث عشر محاولات لتحديد أزمنة النغم ،
فَعُرِفَتْ سَبْعُ علاماتٍ تدلُّ كلُّ منها على مقدار زمنيٍّ بالنسبة إلى الآخر ، كما عُرِفَتْ
علاماتٌ أخرى تدلُّ على مقادير سكّيناتٍ مُساويةٍ ، وهنا بدأت أوروبا معرفة

ما يسمونه «التدوين المحدود الزمن» وكان موسيقيو ذلك العصر يطلقون على تلك الأشكال من العلامات أسماءً طريفة، فمنها: «النائمة والجالسة والمنتزعة» وغير ذلك. وفي القرن الرابع عشر رُسِمَت بعض رؤوس هذه العلامات باللون الأحمر، فكانت سوداءً وحمراء، وفي منتصف القرن الخامس عشر استُبدلت بالحمراء منها أخرى بيضاء:

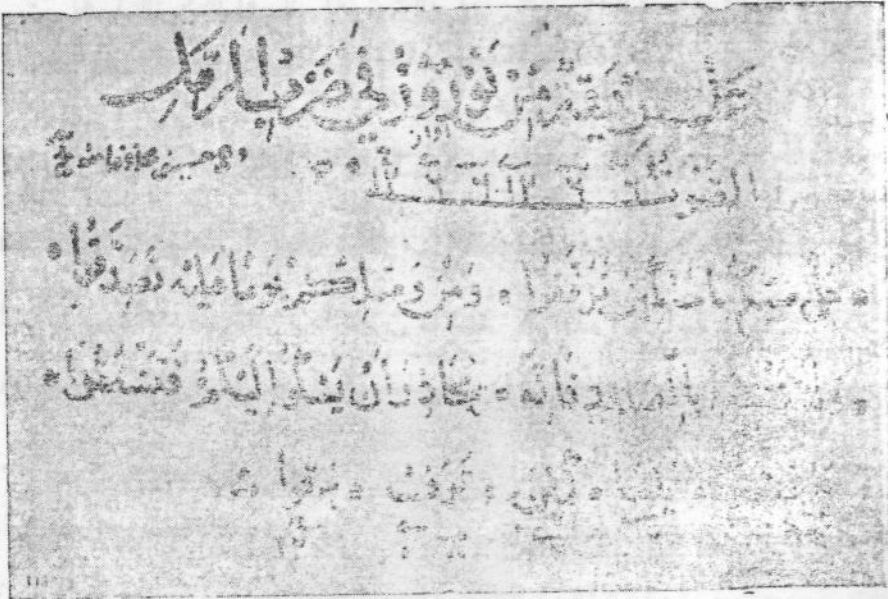


(التدوين «المحدود الزمن» من القرن السادس عشر)

وكانت رؤوس العلامات جميعاً مربعة الشكل، ثم جعلت بعد ذلك كلها مستديرة، ثم استُعملت الطباعة في ذلك حوالى سنة ١٧٠٠ م. وقد ذكرنا قبلاً أن الخطوط التي استُخدمت في عهد «جيدو» كانت أربعة، ولم تكن أوروبا تعرف بعد استعمال الخطوط الإضافية ولا تُختلف المفاتيح لتمييز نغم المدرجات، ثم اصطلح أن تكون الخطوط خمسة.

ونلاحظ أن إستكمال التدوين الموسيقي على المدرجات قد جرى في أوروبا
 بأطراد متتابع منذ القرن العاشر للإد ، ذلك أنه منذ هذا التاريخ بدأ استعمال
 « الهارموني » يأخذ طريقاً إلى الحان أوروبا حتى أصبح فيها عنصراً أساسياً ،
 وأخذ تعدد الأصوات فيها يتزايد على مرّ السنين حتى شمل بعض تراتيل الكنيسة
 في مؤلفات أعلام الأراضى الواطئة أكثر من خمسين تصويماً ، فكان لازماً أمام
 أطراد التعقيد في الأداء أن يُنظر في التدوين ما يسدّ كل هذه الحاجة ، وهكذا
 صار هذا النحو مستكلاً وافياً بالالحان وما يصاحبها من التصويّيات الخارجة .
 فإما إذا ولينا وجهنا شطر الشرق واستثنينا ما قام به رجال الكنيسة اليونانية
 في هذا المضمار ، نجد أن العرب لم ينظروا في تدوين الحانهم قبل عهد صفى الدين
 في القرن السابع للهجرة ، وذلك لأنهم لم بالقوا الألحان الحادثة من تعدّد نغم
 الآلات في تراكيب تصوّرية ولا مصاحبة الألحان الغنائية بنغم من غير أجناسها ،
 فلذلك اقنصروا على الألحان الطبيعية فكان من الميسور أن تُحفظ هذه على السماع
 فيتوارثها المُحدّثون منهم عن القدماء دون حاجة إلى تدوينها ، فلذلك إندثرت على
 مرّ الأجيال ولم يبق منها غير تجنيساتها على الوجه الذى رُويت به في كتاب
 « الأغاني » .

ولذلك ، فإننا ننظر إلى العمل الذى قام به « صفى الدين » لتدوين الألحان
 نظرة نحر للعرب ، فقد سبق بذلك علماء أوروبا بأكثر من قرنين من الزمان ،
 وكانت طريقته سهلة مستوفية عناصر التدوين ، فقد ميز النغم المختلفة في الطبقة
 بما يقابلها من الحروف الدالة عليها وحدّد أزمنتها في اللحن بالأعداد التى تخصّص
 كلّ منها في دور الإيقاع المفروض ، ثم قرّن أجزاء الأفاويل في الألحان
 الغنائية بما يقابلها من أجزاء النغم ، وإنا نبين هنا مثلاً لها ، من كتابه هذا ،
 عن النسخة المحفوظة بالمتحف البريطانى .



طريقة صنى الدين فى تدوين الألحان من كتاب (الأدوار)

فقلوه : « طريقة من نوروز فى ضرب الرمل » يعنى به أن جنس نغم اللحن : (نوروز) ، وضرب إيقاعه : (رمل) .

فأما (نوروز) ، فقد تبين تفصيل نغمه فى دائرة الجمع رقم (٥٣) بأنه من فصيلة (البياتى) وهو مقام اللحن المسمى الآن (بياتى نوا) ، بتوالى النغمات :

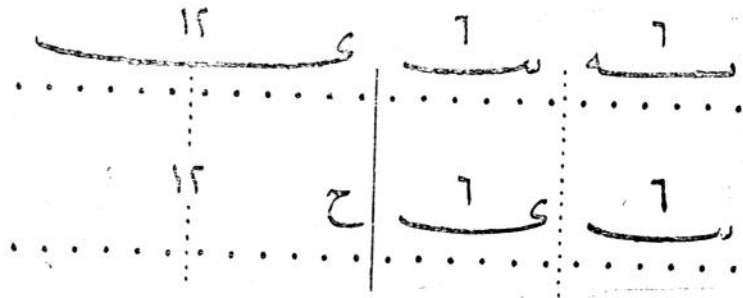
« كردان . . عجم . شورى . نوا . . چهارگاه . سىكاه . دوگاه »

وأما (رمل) فهو الإيقاع المشهور عند العرب قديماً بهذا الاسم ، وزمان دوره (٦ من ٤) ، وقد تبين فى موضعه ، من الفصل الثالث عشر ، ضرب الأصل فيه وما يلحقه من التغير الذى لا يخرج به عن جنسه ، فأما على الوجه الذى أوضحه المؤلف بحيال هذا الإيقاع فقد ظهر هنالك أنه ضرب فيه مخفف بالإدراج يعرف الآن باسم : (سنكين سماعى) ، ومثاله بتوالى الفقرات :

ضرب في إيقاع "الرقم"
= أصول "سكنين مباحي"
"٦ من ٤"

دُم تَك دُم تَك تَلَعُ

والناظر في ذلك المثال يجد أن المؤلف جعل للصوت المقرون بالقول طريقة تتقدمه من الآلات في أربعة أدوارٍ من ذلك الإيقاع تعتمد على نغمٍ محدودة الأزمنة ، رمز لها بالأعداد والحروف :



وقد تبين قبلًا بأن العدد (٦) متى اقترن بنغمة فلانها إما أن تُشبع في ذاتها بالتكرير أو أن تُعاضد بما هو أقرب إليها ملاءمةً لتصير في زمان (٦ ن ٨) ، وهو نصفُ دورٍ من ذلك الإيقاع ، والعدد (١٢) هو أيضًا كذلك في زمان دور (الرَّمَل) بأكمله ، فإذا استبدلنا بتلك الحروف نظائرها من النغم بمسمياتها التي تبينَت في الفصل الثاني ظهر أنها بتوالى النغمات :

نوا	جہار کاہ	سیکاہ	جہار کاہ	سیکاہ	دو کاہ
۶	۶	۱۲	۶	۶	۱۲

وإذا أخذنا من هذه ، النغمتين الأولى والثانية ، ثم شُبعت الأولى بالثانية وتكررت هذه لتصير جميعاً على أطراف نقرات دَوْر الإيقاع ، فإنّ مثال هَيْئَةٍ لها على ذلك الدَّور من الإيقاع أن تكون بتوالى النغمات :

نغم (←
 نغم نغم نغم نغم نغم
 م م م م م

(إيقاع) دُم تَكْ تَكْ دُم تَكْ

فأما الثالثة فإنها تُشَبِّعُ في ذاتها بمعارضة سابقتها ، على روى دورٍ آخر ، فيتم بذلك الدور الثاني ، وهكذا في الدورين الآخرين ، وقد تبين هذا مع لحن الصوت مفصلاً أكثر في موضعه من الكتاب .

ومع سُم-ولة الطريقة التي أبتدعها صفى الدين ومُلاءمتها لتدوين الألحان العربية ، فإن الذين جاءوا بعده لم يتعهدوها بالتنقيف بما يلائم طبيعة الألحان والدقة في تدوين نغمها ، فلما ألوف في التدوين أن لا يزيد زمان أطول نغمة عن أربعة أمثال الأصغر المفروض في إيقاع اللحن ، فالتى ذكرنا أنها نغم تُشَبِّعُ في ذاتها أو غيرها كان يجب أن تكون في التدوين كذلك ، على الوجه الذي تُسمع به في الأداء حتى لا يكون هنالك وجهٌ عند الناظر فيها للخروج عن هيئة اللحن أصلاً .

وتمن افنقوا آثار صفى الدين هو كمال الدين عهد القادر بن غيبي المراكشي المتوفى سنة ٨٣٨ هـ ، في كتاب (جامع الألحان) ، بالفارسية ، فقد أورد فيه مثالين للتدوين على النهج الذي اتبعه صفى الدين ، لا فرق بينهما ، أحدهما : طريقة في (عزال) في ضرب (الخمس) ، والآخر : طريقة في نغم (حسيني) في ضرب (الرّمل) :

وهكذا كان « صفي الدين » أول من نظر في النمط الذي به تُدَوَّن الألحان ،
وقد بقيت طريقته في ذلك أثراً في مؤلفاته يدل على أن العرب كانوا سباقين في
هذا المضمار .

وإذ يسرني أن أقوم بتصدير هذا الكتاب الفريد ، من التراث العربي في
الموسيقى ، فإنني أرجو أن يستفيد به أهل الصناعة العملية والنظرية ، فهو كتاب
نافع جمع بين العلم والصناعة واستقصى شرحه حتى أحاط بمادة غزيرة مستوفاة
في معرفة النغم وأجناسها واجتماعاتها ، يلزم دراستها واستيعابها ما

د . محمود أحمد الحفني

* * *

مقدمة التحقيق :

هذا كتابُ (الأدوار في الموسيقى) ، ألفه صفى الدين عبد المؤمن بن يوسف
أبى المفاخر الأرموى البغدادى المتوفى سنة ٦٩٣ هـ .

والأرموى ، نسبة إلى « أرمينية » من بلاد أذربيجان ، وهى موطن آبائه ،
وقيل : إنه ولد ببغداد سنة ٦١٣ هـ ، أو إنه جاءها صغيراً فتعلم بها ونشأ وأقام
بقية حياته فغلب عليه اسم « صفى الدين البغدادى » .

وهو من أعلام العراق المعدودين ، وكان قد اشتهر فى أول أمره بجودة الخط
حتى صار إلى الخليفة « المستعصم » ينسخ الكتب بخزائنه ، ولكنه كان مع
ذلك من عمدة التاجين ومن اشتهروا بمزاولة آلة العود ، وكانت للخليفة إذ ذاك
جارية مغنية تدعى « لحاظ » فغنته أصواتاً أعجب بها فسألها عن صانعها فقالت :
هى لصفى الدين ، فأمر به فأحضر وسمع منه وصرح له بملازمة مجلسه فى الغناء .
ولما استولى التتار على بغداد سنة ٦٥٦ هـ ، خرج إلى « هولاكو » وأسمعه
ألحاناً وطرائق على العود سُر لها فأمنه على نفسه وأملأه والى الذى يقطنه ،
وفوض له نظار الأوقاف بأنحاء العراق ، فقال « صفى الدين » بسماعته ورجاحة
عقله وقتئذ أموالاً طائلة ، غير أنه كان كثير البذخ متلافاً فسات فقيراً ولم يخلُف
شيئاً .

والذى يهمنى أكثر فى تاريخ صفى الدين هو النظار فى مؤلفاته فى الموسيقى ،
فقد صنف فى هذه الصناعة كتابين :

أولهما ، كتاب (الأدوار في الموسيقى) ، وهو الكتاب الذى نحن بصددده
فى هذه المقدمة ، ألفه لنصير الدين الطوسى ، محمد بن محمد بن الحسن ، العالم
الرياضى المشهور المتوفى سنة ٦٧٢ هـ ، وكان إذ ذاك صغيراً يبلغ من العمر
عشرين عاماً ، أو يزيد قليلاً .

والثانى : كتاب (الرسالة الشرفية فى الذنب التأليفية) ، ألفه لشرف الدين
هارون بن الوزير شمس الدين محمد بن محمد الجوينى المتوفى سنة ٦٨٥ هـ .
وقد ذاعت شهرة مؤلفات صفى الدين وتناول البعض كتاب (الأدوار)
بالشرح والتعليق ، وأشهر هذه ، الكتاب المسمى (شرح مولانا مبارك شاه) ،
تاريخه سنة ٧٧٧ هـ ، وهو ضمن المخطوط (or ٢٣٦١) بالمتحف البريطانى ،
ترجمه إلى الفرنسية « البارون ديرلانجيه » سنة ١٩٣٨ م .

وترجع شهرة كتاب (الأدوار) لصفى الدين ، عند المتوسطين من العرب
إلى أنه أول كتاب فصل النغم وجعل عدتها الضرورية فى الألحان سبع عشر نغمة
تخرج من ثلاثة أصناف من الأبعاد الصغار ، وأنه أول كتاب صنف الأجناس
للحنية بمسمياتها المصطلح عليها فى سبعة أنواع ثم استخرج منها أصنافاً بالخمس
ثم جمع هذه إلى تلك وجعل منها جماعات متصلة ، هى الممتة قديماً بالدوائر .
وربما كانت شهرة هذا الكتاب على الأكثر ترجع إلى أنه أول كتاب
بالعربية نظّر مؤلفه فى تدوين نغم الألحان بأجنامها وإيقاعاتها ، وصنف فى
ذلك أمثلة بسيطة ، وقد استخدم فيها الحروف الهجائية دالة على النغم ثم قرنها
بالأعداد لتدل على مدّات أزمنتها فى أدوار الإيقاعات .

ونحن في هذه المقدمة إنما ننظر في كتاب (الأدوار) باختصار من ثلاثة وجوه هامة لها قيمتها العلمية والتاريخية ، لم ينظر إليها أحد من قبل ممن تناولوا هذا الكتاب بالشرح والتعليق .

فما ننظر فيه أولاً ، هو عدّة النغم جميعاً ، كم هي على رأى المؤلف ثم كم هي بالحقيقة ؟ ثم نُشير إلى الأصل الأول الذى استنبطت منه الأعداد الطبيعية الدالة على تمديدات كل واحدة من النغم السبع الأساسية .

وثانياً ، ننظر في عدّة الأجناس التى صنفها المؤلف بسمياتها التى اصطلح عليها وقتئذٍ ، ثم ما يقابلها من نظائرها بسمياتها التى تُعرف بها أيضاً عند المحدثين الآن ، ثم نذكر ما هو منها قوى التأليف وما هو منها لين ، ونبين باختصار كيف تُرتب الأجناس فى جماعات مؤلفة ثبياً لأن يؤخذ منها نغم الألحان .

وثالثاً : ننظر فيما ابتدعه المؤلف فى كتابه هذا لتدوين الألحان بالعربية ، فقد ظهر أن طريقته هذه أكثر تفصيلاً من طريقة القدماء على الوجه الذى رويت به تجنيسات الألحان فى كتاب (الأغانى) لأبى الفرج الأصفهاني ، ثم نقايس تلك على طريقة التدوين الحديثة نقلاً عن الإصطلاح الأوروبى ، وننظر : هل يمكن أن يُستنبط من كليهما الوجه الذى يصلح لتدوين أجزاء النغم على سبيل ترتيب نظائرها من حروف الأفاويل الملهونة بالعربية ؟ .

فأما الذى ذهب إليه المؤلف من أن عدّة النغم جميعاً سبع عشرة نغمة ، هى التى عليها مدار الألحان ، ليس هو فى نظرنا بيقيناً مطلقاً ولا يتفق مع سياق التعاريف والنسب التى أوردّها شرحاً على ذلك ، حيث ظهر عند تحقيق هذا الكتاب أن عدّة النغم جميعاً أكثر من سبع عشرة ، وأنها تختلف باختلاف الأبعاد التى يُرتب فيها الجنس المستعمل .

فقد ابتدأ المؤلف في الفصل الثاني بقسمة الوتر إلى سبعة عشر قسمًا على الحدود التي تحدث من صنفى الجنس الفيثاغورى القديم ، واختار لذلك ثلاث نسب محدودة ، لتكون على أطراف الأبعاد المخنية الثلاث .

فأعظم هذه بالحدين (٨ / ٩) دالة على البعد الطينى (١ - ٥) .

وأوسطها بنسبة $\frac{٥٩٠٤٩}{٦٥٥٣٦}$ على طرفى بُعد المجنب (١ - ٦) .

وأصغرهما بالحدين (٢٤٣ / ٢٥٦) لبعد البقية (١ - ٦) .

ثم عاد في نهاية الفصل الثالث فقال ما ملخصه : « ... فنسبة (١ - ٥) نسبة المثل والثلث ، وأما نسبة (١ - ٦) فنسبة المثل وثلث خميس بالتقريب ، وأما نسبة (١ - ٦) فهي كنسبة المثل وجزء من تسعة عشر بالتقريب » .

فإذا فرضنا أن بُعد البقية بنسبة (٢٤٣ / ٢٥٦) يُقَرَّب بالحدين (١٩ / ٢٠) ، وأن بُعد المجنب بنسبة $\frac{٥٩٠٤٩}{٦٥٥٣٦}$ يُقَرَّب بالحدين (٩ / ١٠) ، فإنه يتضح أن بُعد المجنب (١ - ٦) نسبتان مختلفتان عند المؤلف :

إحداهما بالحدين (٩ / ١٠) بحسب قسمة الوتر .

والأخرى بالحدين (١٥ / ١٦) كتعريف المؤلف لذلك البعد بقوله : « وأما (١ - ٦) فنسبة المثل وثلث خميس بالتقريب » .

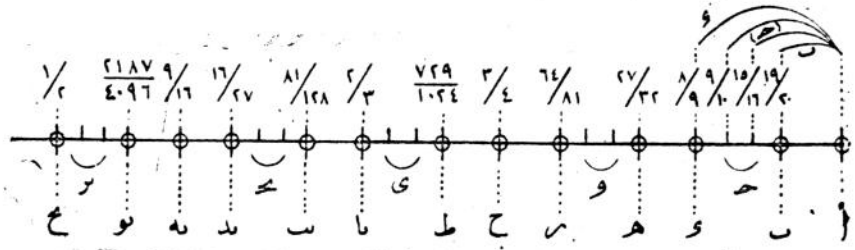
وهاتان النسبتان ، بحسب قسمة الوتر ، إنما تحدثان على أطراف النغمات

الخمس :

(ج) ، (و) ، (ى) ، (يح) ، (ير) .

وبالتالى يصير عدد النغم جميعاً بين طرفى ذى الكل على الوتر المقسوم من (١) إلى (ح) بأبعاد الجنس الفيثاغورى القديم بنوعيه اثنتين وعشرين نغمة

هى التى رتبها المؤلف فى سبع عشرة طبقة ، ومن هذه اثنتا عشرة فى أماكنها من
قسمة الوتر ، ثم الخمس التى ذكرناها يتبدل كل منها فى موضعين متقاربين ، على
هذا المثال :



وهذه النغم الاثنان والعشرون هى بأعيانها تلك التى عدّها « الفارابى » فى
كتاب (المدخل إلى صناعة الموسيقى) ، عند إحصاء النغم الطبيعية فى آلة العود ،
فإنه يقول فى هذا الصدد :

« وليس تبقى فى العود نغم يحتاج إلى استخراجها بعد هذا فيحصل
فى كل دور اثنان وعشرون نغمة ، وهذه هى جميع النغم التى تستعمل فى
العود ، فبعضها يستعمل أكثر وبعضها يستعمل أقل » .

فأما صنفا الجذس الفيثاغورى اللذان لحا إليهما المؤلف فى تقسيم الوتر سبعة
عشر قسماً ، فهما :

١ — « الجذس الفيثاغورى القديم » ، وينسب إلى مذهب « فيثاغورس » ،

وهو يتألف من صنفين من الأبعاد اللحنية الصغار ، هما :

البعد الطنينى - بنسبة (٩/٨) .

وبعد البقية بنسبة (٢٥٦/٢٤٣) .

وهذا الصنف يُرتَّب فيه بُعدان طنينيان يعقبهما أو يتوسطهما أو يسبقهما بُعد
البقية فيخرج منه ثلاثة أنواع ، والعرب يُسمون هذا : الجنس « ذا المَدَّتين » ،
فأما النوع الأول منه فهو هيئة الجنس الذي كان المتوسِّطون قديماً يسمونه
أصطلاحاً (عشاق) ويُسمى في زماننا هذا (عجم) ، ومثاله بتوالى النغمات :

عجم	٩/٨	كردان	٩/٨	مَحْزَر	$\frac{243}{256}$	سَنِبِلَه
صول		لا		سى		دو
تردد = ١٩٢	/	٢١٦	/	٢٤٢	/	٢٥٦

وثالثة هذا الجنس تعد متنافرة ، من قبل أنها على نسبة غير متلائمة مع الرابعة
وأنها طرفاً أحد المتواليات هندسية ابتداءً من الأولى ، وليس هذا فى طبيعة تأليف
النغم فى الأجناس اللحنية .

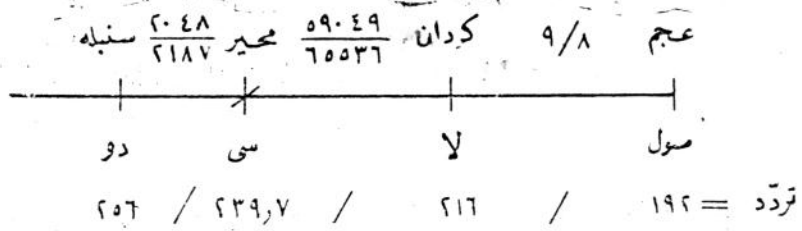
٢ - « الجنس الفيثاغورى المُعَدَّل » ، وينسب إليه البعض إلى « بطليموس
الفلكى » ، وهو يتألف من ثلاثة أصناف من الأبعاد الصغار اللحنية ، وهى :

• البعد الطنينى بنسبة (٩/٨) .

• بُعد المجنَّب الكبير بنسبة $(\frac{59.49}{60.36})$.

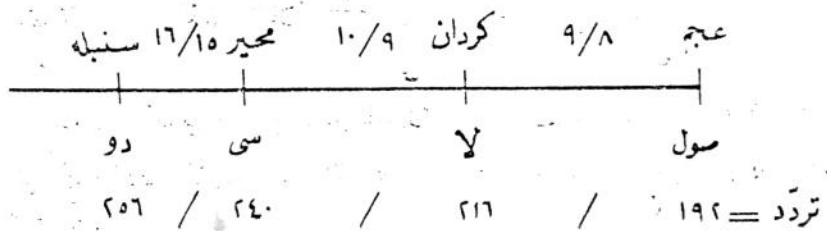
• بُعد المجنَّب بنسبة $(\frac{2.48}{3.187})$.

وهذا الصنف يُرتَّب ستة أنواع ، غير أنها ترتد فى المسموع إلى ثلاثة ، من
قبل أن بُعد المجنَّب الكبير على تلك النسبة يقوم مقام بُعد طنينى ، وكذلك بُعد
المجنَّب على تلك النسبة يقوم مقام بُعد البقية ، فتُسمع جميعاً وكأنها تلك الأنواع
الثلاثة الحادثة من الجنس ذى المَدَّتين ، وبذلك يصير النوع الأول لا يتميز عن
هيئة جنس (المعجم) ، ومثاله بتوالى النغمات :



وثالثه هذا الجنس تعد أيضاً متنافرة، فهي وسطاً غير متلائم بين الثانية وبين الرابعة، وكان الأصح أن تجعل الثالثة وسطاً تأليفياً بينهما، إذ كان الغرض من أول الأمر تعديل ثلاثة الجنس ذى الممتدين ثم الحصول على ثالث يخرج منها جنس آخر يختلف عن هيئة ذلك الجنس، فإن أهل الصناعة كانوا يحسّون بالطبع وجوب خفض تلك الثالثة، وأنه يوجد في الألحان صنف آخر فيرذى الممتدين تقع فيه ثالثه وسطاً عددياً بين الثانية وبين الرابعة، وهذا هو الجنس الذى يسميه العرب: (القوى المستقيم) فيما يعرف اصطلاحاً بجنس (الراست) .

وقد استعمل العرب الصنف الأول من ذينك الجنسيتين في آلة العود ردحاً من الزمن في الجاهلية وبخبر الإسلام، فأما الثانى فقد استبدلوه بترتيب أبعاد الجنس الذى كانوا يسمونه: (القوى الممدى)، وهو أيضاً ما يعرف بالجنس «المتصل الأوسط»، وذلك أنهم جعلوا النغم الثلاثة من الأثقل، في متواليه عددية بنسبة الحدود (٨/٩/١٠)، والثلاثة النغم من الثانية، في متواليه تأليفية بالحدود: (٢٧/٣٠/٣٢)، فصار هذا الجنس بدلاً من ذى الممتدين بنوعيه ويقوم مقامهما، بتوالى النغمات:



فهذا هو الجنس الذي يجب أن يُستعمل في الألحان بدلاً من ذينك الجنسين ،
وكان الأجدر بالمؤلف أن يجعل أبعاد هذا الجنس بدلاً من الصنف الثاني عند
قسمة الوتر .

ثم نجد المؤلف في كتابه الثاني المسمى : (الرسالة الشرفية) يذكر في المقالة
الثانية : أن بُعد « المحجب » في نسبة متوسطة تقدر بالحدين (١٤/١٣) تقريباً ،
فقد قال في هذا الصدد :

« ... وأما أرباب الصناعة العملية فإن الأبعاد اللحنية عندهم ثلاثة :
أعظمها كل وثمن ، وأوسطها كل وجزء من ثلاثة عشر ، وأصغرها الفضلة ، لأن
الألحان القوية كلها تتألف من هذه الثلاثة ، كما سيتضح في موضعه ، لتشابه
الأبعاد اللحنية بعضها ببعض ، فيستعملون المثل والثلث بدلاً من المثل والسبع والمثل
والثسع ، أما المثل والجزء من ثلاثة عشر فإنهم يستعملونها بدلاً عن الأوساط كلها ،
والفضلة بدلاً عن الصغريات كلها » .

فالواضح من هذا أن المؤلف أراد أن يستدرك ما سبق أن خلط فيه عند
تعريف نسبة البعد المحجب (١٠١ >) في كتاب (الأدوار) فجعل له هاهنا نسبة
متوسطة بين الثانية وبين الرابعة ، وصرح بأن :

النسبة (٩/٨) للبعد الطنيني (٥٠١) تقوم مقام النسب الثلاث التي يستعمل
فيها هذا البعد ، وهي المتوالية بالحدود (١٠/٩/٨/٧) ، فكل واحد من هذه
الثلاث تقوم في الجنس الملائم الذي ترتب فيه مقام بُعد طنيني .

(١) انظر : (كتاب الموسيقى الكبير للفارابي) — جدول « الجماعة المنفصلة غير المنفردة التي
ترتب فيها أبعاد المتصل الأوسط ، وهو الذي يجب أن يستعمل في العود بدل القوى ذي المدتين » —
ص / ٨٨٦ .

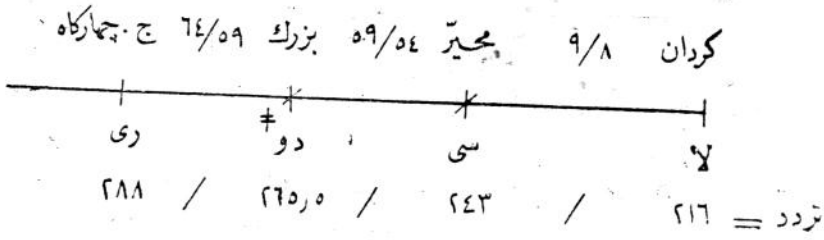
والنسبة (١٤/١٣) لبعْد المَجْنَب (١ - ج) تقوم مقام الذَّسب الأوساط
جميعاً ، وهى المتوالية العددية بالحدود : (١٥/١٤/١٣/١٢/١١/١٠) ، فكلُّ
واحدةٍ من هذه تقوم فى الجلس الذى ترتب فيه على أنها بعد مُجْنَب .

والنسبة (٢٠/١٩) لبعْد البقية (١ - ب) ، وهو المسمى « الفضلة » ،
تقوم مقام مقادير الذَّسب الصِّغار جميعاً لهذا البعد ، وهى التى تتوالى بالحدود :
(٢٢/٢١/٢٠/١٩/١٨/١٧/١٦/١٥) ، فكلُّ واحدةٍ من هذه تُستعمل فى الجلس
الملائم الذى تُرتب فيه على أنها بعد بقية .

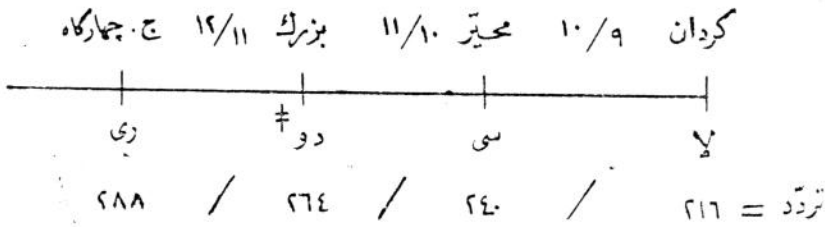
وهذا القول هو الصحيح الأقربُ إلى التأليف الطبيعى الذى تخرجُ منه
أصنافُ الأبعاد المستعملة فى الأجناس اللحنية ، ويمكننا أن نستنتج منه أن المؤلف
أراد بذلك بعْد « المَجْنَب » الذى يُستعمل فى الجلس القويّ المستقيم المسمى
أصطلاحاً (راست) .

وأولُ من استنبط هذا الصِّنف من الأجناس اللحنية هو « منصور زلزل »
أشهرُ مُزاولى آلة العود فى الدولة العباسية ، فلم يكن يُعرف قبل القرن الثانى للهجرة
فى كُتب النظريّين ، وذلك أنه قسّم الباقي ممّا يلى البعد الطنينى إلى بُعدين
متوالين ، فصار كلُّ واحدٍ منهما هو بالحقيقة البعد المَجْنَب المتوسط بين البعد
الطينى وبين بعد البقية .

والأعداد الدالة على نغم هذا الجنس إنما تختلف باختلاف مقدار النغمة
الأساسية التى تُجعل أساساً له فى الطرف الأثقل وباختلاف نسبة البعد الطنينى
الذى يُفصل منه أولاً ، فإذا فصل منه بعد طنينى بنسبة (٩ / ٨) ثم قسّم الباقي
ببعدين متوالين ، صار بتوالى النغمات :



وهذه متواليّة متنافرة النغم لكونها غير متصلة الحدود من الأولى في نسب عددية بسيطة ، فاما الملائم في ترتيب نغم هذا الجنس هو أن يفصل من الأثقل بعد طينى بالحدّين (٩ / ١٠) فيفضل من ذى الأربعة النسبة بالحدّين (٥ / ٦) فتجعل هذه في متواليّة عددية بالحدود (١٠ / ١١ / ١٢) ، وحينئذ ترتب النغم على الوجه الذى يُسميه العربُ الجنس « القوى المتصل الأشد » ، وقد يُسمى أيضا (القوى المستوى) ، ومثاله بتوالى النغمات :



وهذا الجنس تخرج منه ثلاثة أنواع ، تبعاً لوقوع البعد الطينى طرفاً أو وسطاً بين البعدين المجنبيين ، ومتى خلطت أنواعه الثلاثة مع الثلاثة الأنواع الحادثة من الجنس « المتصل الأوسط » الذى استعمل بدلاً من ذى المذتين خرجت النغم المستعملة في أصناف الأجناس اللغنية على أفضل مقادير التديدات التى تؤخذ فيها فرضاً أو بالحقيقة .

والمؤلف في كتابه هذا إنما جعل عدة النغم جميعاً سبع عشرة نغمة بفرض أن : البعد الطينى ، وهو أعظم الثلاثة الصغار ، يحيط بالأوسط منها والأصغر ، فلذلك يحده فرضاً بالعدد (٣) ويرمز له بحرف (ط) .

وبعدُ المجنَّب ، وهو أوسطُ الثلاثة نسبةً ، يحيط بالأصغر منها ، فلذلك يحده بالعدد (٢) ويرمز له بحرف (ج) .

وبعدُ البقية ، وهو أصغرُها ، إنما يُجعل في ذاته واحداً أصغرَ غير مُنقسم ، فيحده بالعدد (١) فرضاً ويرمز له بحرف (ب) .

ونحن إذا أردنا ههنا أن ننظر في سلم صفى الدين ، ذى السبع عشرة نغمة ، موضحاً على أوتار العود في التسوية المشهورة وعلى الوجه الذى قسم به الوتر ابتداءً ، فإنما ننظر في ذلك وأمامنا ثلاثة وجوه :

الأول ، قياساً إلى حدود تلك النسب المتناثرة التى قسم بها الوتر إلى سبعة عشر قسمًا ، وهذه واضحة أنها إنما تخرج بأعيانها كما في ترتيب أبعاد السلم الفيثاغورى القديم .

والثانى ، بالقياس إلى الحدود الطبيعية التى تحدد أطراف الجنس القوى المستقيم (راست) مخلوطة بأبعاد الجنس القوى المتصل الأوسط الذى استعمل بدلاً من ذى المَدَّتين ، وهذان لم يأت بهما المؤلف إلا عرضاً في تصنيف متواليات الأجناس اللحنية في كتابه الثانى (الرسالة الشرفية) .

والثالث ، قياساً إلى ما أراده المؤلف من النسب المتوسطة لكل واحد من الأبعاد اللحنية الثلاثة ، وهو أن :

البعد الطنينى تحده النسبة (٨ / ٩) ، وسطاً بين صنفيه الأعظم والأصغر .

والبعد المجنَّب تحده تارة النسبة (١١ / ١٢) وتارة النسبة (٨٨ / ٨١) ، من قبل أن النسبة المتوسطة تقع فيما بين هاتين وكتأهما متقاربتان .

وبعد البقية تحذره النسبة (٢٥٦/٢٤٣) ، وهذه تُقَرَّبُ تارةً بالحدّين (١٩/١٨) وتارةً بالحدّين (٢٠/١٩) .

فالجنس ذو المدّتين (عجم) يُرتَّبُ بتوالى الأبعاد :

$$(٢٥٦/٢٤٣) \quad (٩/٨) \quad (٩/٨)$$

$$٩٠ \quad ٢٠٤ \quad ٢٠٤ = \text{سنت}$$

والجنس القوى المستقيم (راست) يُرتَّبُ بتوالى الأبعاد :

$$(٨٨/٨١) \quad (١٢/١١) \quad (٩/٨)$$

$$١٤٧ \quad ١٤٧ \quad ٢٠٤ = \text{سنت}$$

وعلى هذا الوجه الأخير ، فإنه متى خلطنا بين هذين على دساتين العود حصلت النغم السبع عشرة التي أرادها المؤلف على أوتار البَمِّ والمثلث والمثنى ، من (١) إلى (سح) ، على هذا المثال :

	٢ ٤	٦٤ ٨١	٢٢ ٢٧	٢٧ ٣٢	٨ ٩	١٢ ١٣	٢٤٣ ٢٦١	١٠٠٠
البَمِّ (عشيران)	ح	ك	ف	هـ	د	ج	ب	ا
المثلث (دوكاه)	Si	٩٠	٥٧	٥٧	٩٠	٥٧	٥٧	Fa
المثنى (منواه)	Mi	٩٠	٥٧	٥٧	٩٠	٥٧	٥٧	Si
الزبِير (كردان)	ك	٩٠	٥٧	٥٧	٩٠	٥٧	٥٧	Mi
	٤٩٩	٥٠٩	٣٥١	٢٩٤	٢٠٤	١٤٧	٩٠	٥٧

سَلَّمَ صَفَى الدِّينِ الأَرْمَوِيُّ

ومن هذه ، فأقما على الدساتين السبعة في وتر البَمِّ فيُعَابَها على التوالى أما كنُ النغمات المعبّاة الآن اصطلاحاً :

فتلك هي النغم السبع عشرة التي عددها المؤلف وجعل فيها البعد الطينتي ، وهو أعظم الثلاثة الصغار ، مقسوماً بالأوسط والأصغر من جانب واحد فيحيط بثلاثة أقسام ، وأما بعد المجتب فجعله مقسوماً بالأصغر كذلك فانقسم بقسمين ، وأما بعد البقية ، وهو أصغر الثلاثة فجعله واحداً أصغر غير منقسم في ذاته .

فهذا ما آرتاه المؤلف ، ولم ينظر في أنه متى قيم الأعظم بالأوسط والأصغر من كلا الجانبين آنقسم بهما أربعة أقسام بدلاً من ثلاثة ، وأنه متى قسم الأوسط بالأصغر من الجانبين كذلك فإنه ينقسم ثلاثة أقسام بدلاً من اثنين ، فأما الأصغر ، وهو بعد البقية ، متى كان في أعظم نسبة له ، فقد يمكن أن يلين في نسبة أقل فينقسم بذلك إلى بعدين كل منهما من جانب واحد بعدد بقية أيضاً .

والصحيح أنه متى نظر هذا النظر ثم خلطت أنواع ذي المذتين مع أنواع الجنس القوي المستقيم على أوتار العود في التسوية المشهورة فإنه تخرج عند الاستقصاء أربع وعشرون نغمة ، هي جميع النغم الطبيعية التي يمكن أن تستعمل في أجناس الألحان على اختلاف هيئاتها ، وأبعاد ما بينها بعضها بقيات وبعضها إرخاءات .

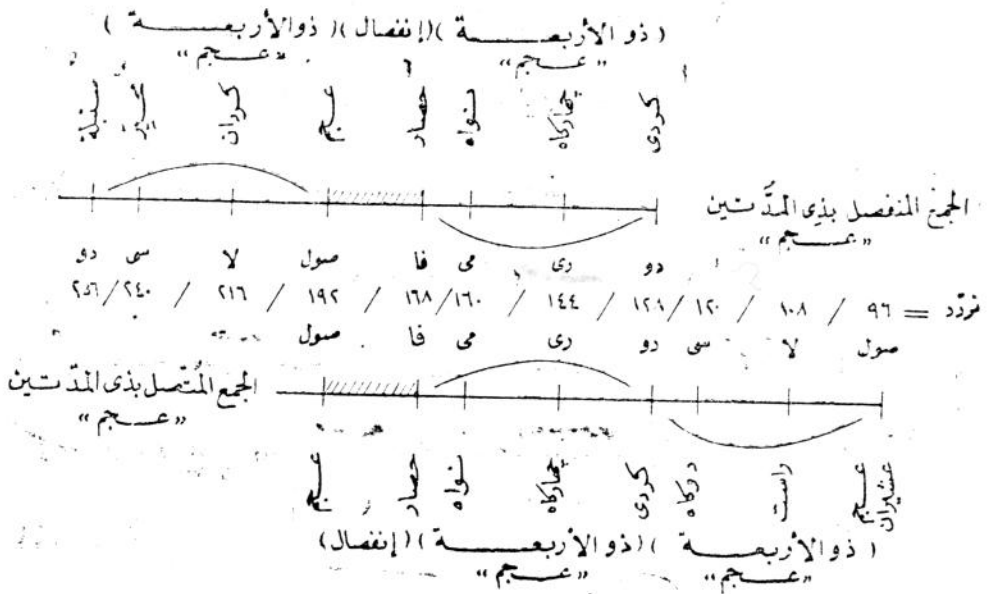
وتلك السبع عشرة نغمة كذلك ، بعضها بقيات وبعضها أبعاد صغار إرخاءات ، غير أن المؤلف عددها جميعاً وكأن كلاً منها بعدد بقية فرتبها سبع عشرة طبقة ، كل منها تعدد لأن تجعل أساساً لحين ما ، وعلى هذا النظر نقل الأدوار الإثني عشر المشهورة قديماً بمسمياتها ، كل منها على تلك السبع عشرة نغمة ، فاختلفت الأبعاد الصغار وصار بعد الإرخاء يستعمل وكأنه بعدد بقية .

وكيف يكون عدد النغم المستعملة بجملة بين طرفي ذي الكل ، فإن الأصل في نشأتها سبع نغم أساسية تخرج على أطراف الجنس المستعمل ذي الأربعة ،

إما في جميع متصّل بذلك الجنس أو في جميع منفصل ، فلذلك تختلف تلك النغم السبع باختلاف الجنس المستعمل .

والنغم السبع التي يعدها المحدثون الآن في التدوينات نغماً أصلية غير محولة بالرفع أو بالخفض هي تلك التي تخرج من ترتيب الجنس « ذى المتدين » وما يقوم مقامه في جماعة متصلة على أساس تمديد النغمة المستماة باللاتينية (صول Sol) ، بمعدل (٩٦) ذبذبة تامة في الثانية ، أو في جماعة منفصلة على أساس تمديد النغمة (دو Do) ، بمعدل (١٢٨) ذبذبة ، وكلاهما من النغمتين أساس من المبدأ للجنس « ذى المتدين » المسمى اصطلاحاً (عجم) .

وإننا نبين هذه النغم الأصلية الحادثة من صنفى الجمع بهذا الجنس مقرونة بمسمياتها المشهورة اصطلاحاً والمقادير الدالة على تمديداتها :



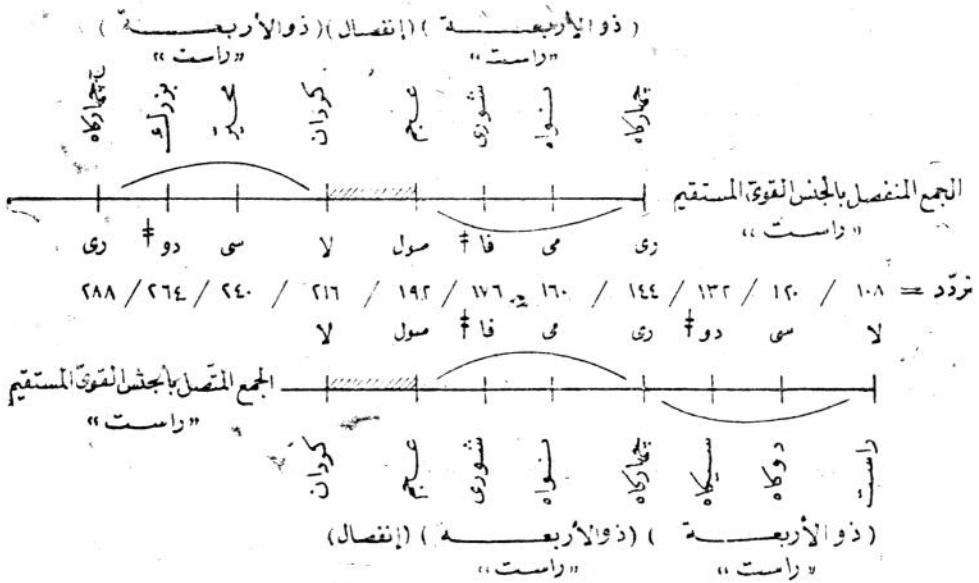
فهذه هي النغم السبع الأساسية من المبدأ ، من قبل أنها أول نغم استحدثت من أقدم جنس استعمل في الألحان ، بجميع النغم التي تخرج فيما بين أطراف هذه

النغم تُعدُّ مُحَوَّلَةً إما بالرفع أو بالخفض من أقرب تسمية لها ، قياساً إلى ما هو مُستعملٌ في التدوينات الحديثة .

والعرب يعدّون النغم السبع الحادثة من صِنْفَي الجمع بالجنس القويّ المستقيم ، المُسمّى اصطلاحاً (راسْت) ، هي الأخرى بأن تكون أساسيّةً دون تلك ، كما أنهم يعدّون هذا الجنس بمثابة الأصل الأول في تفريع الأجناس جميعاً ، غير أن الثابت ، أن « ذا المَدَّتين » أقدمُ في الوجود وأن نغمه عدّت أساسيّةً في التدوينات الحديثة نقلاً عن الاصطلاح الأوروپي ، وليست هناك ضرورةٌ تدعو إلى النظر في تغيير هذا المنهج ، فالأمرُ في التدوينات قياسيٌّ ، والنغم ترتبط بتمديداتها في طبقاتها المشهورة .

فإنما النغم السبع الأساسيّة التي تخرجُ من صِنْفَي الجمع بالجنس القويّ المستقيم فهي بأعيانها تلك التي تحدّث من ذي المَدَّتين ، غير أن ثالثة (الراسْت) تُحوّل بالزيادة قليلاً عن رابعةٍ ذاك ، من قبَل أن جنس (الراسْت) يؤسّس من المبدأ على ثانيّةٍ جنس (العجم) ، فلذلك تُرتّب النغم في الجمع المتصل على أساس تمديد النغمة المُسمّاة باللاتينية (لا La) بمعدّل ١٠٨ ذبذبةً تامةً في الثانية ، وتؤخذ في الجمع المنفصل على أساس تمديد النغمة المُسمّاة (ري Re) بمعدّل ١٤٤ ذبذبة .

ونبيّن هنا النغم الحادثة من صِنْفَي الجمع بجنس (الراسْت) مقرونةً بتسمياتها المشهورة بالعربيّة وتمديداتها الطبيعيّة في المنطقة الوسطى :



فأما كيف نشأت الأعداد الدالة على مقادير تلك النغم السبع الأساسية في كل واحد من ذينك الجذسين ، فالأصل فيها أن مقدار نغمة ما هو مُعَدَّل تردد وترها في الثانية ، ومعدلات التردد مأخوذة أيضاً على مضاعفات الأعداد الدالة على حدود النسب التاليفية التي تخرج بين طرفي النسبة الأصلية بالحدتين (٢ / ١) ، فهذه إنما تدل على نغمة وصباحها بالقوة ، فيما يُسميه العرب البعد « ذا الكل » ، وقد جعلت أساساً لتوالي الأعداد الدالة على النغم في متوالية هندسية طبقات فوق بعضها بذى الكل من الأنفل إلى الأحذ .

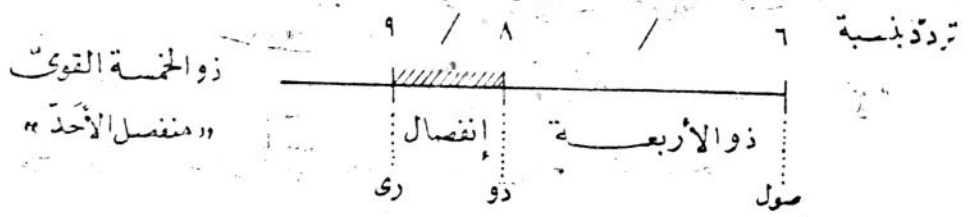
فالعدد (٢) ومضاعفاته بالقوة أصلاً لمُعَدَّل تردد الوتر المُحْدَث للنغمة المسماة باللاتينية (دو Do) ، فانقلها تمديداً ، وقُل أن تُسَمَّع في الألحان ، هي التي بمُعَدَّل ٢٥٦ ، ذبذبة تامة في الثانية ، وأوسطها حذّة هي نغمة (دو Do) بمُعَدَّل ٢٥٦ ذبذبة .

ونختار من تلك النسب التأليفية أولها ، بالحدين $(٣/٢)$ ، من قبل أن هذه النسبة تقع بين حدى ذى الكُل طرفاً أثقل فى المتوالية العددية بالحدود : $(٤/٣/٢)$ ، وتقع كذلك طرفاً أحد في المتوالية التوافقية بالحدود : $(٦/٤/٣)$. فالعدد (٣) فى كليهما إنما يجعل فى متوالية هندسية أساساً لمعدل تردد الوتر المحدث للنغمة المسماة باللاتينية (Sol) ، فأنقلها تمديدًا فى الألحان الطبيعية تلك التى بمعدل ٩٦,٠٠ ذبذبة تامة فى الثانية ، والحادة منها هى نغمة (Sol) بمعدل (٣٨٤) ذبذبة .

والنسبتان الحادثتان فى كُلٍّ من تينك المتوالتين ، فأما النسبة $(٣/٢)$ منهما فقد جعلت قياساً للبعد المسمى « ذا الخمسة القوى » ، وأما النسبة بالحدين $(٤/٣)$ فقد جعلت لطرفى البعد المسمى « ذا الأربعة القوى » . ومتى فصل « ذو الأربعة » من البعد « ذى الخمسة » ببقى الباقي من أى الجهتين البعد المسمى « طينى » انفصالاً بالحدين $(٩/٨)$ على أساس النغمة (DO) .

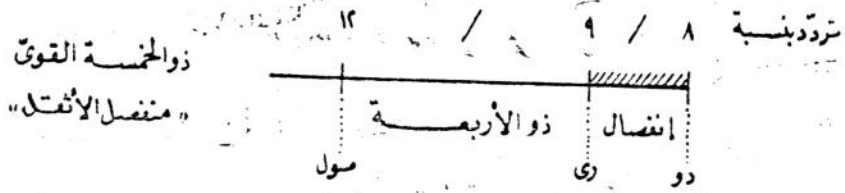
فالعدد (٩) ومضاعفاته فى متوالية هندسية بذى الكُل هو الذى جعل أصلاً لمعدل تردد الوتر بالنغمة الأساسية المسماة (Re) ، فأنقل هذه تمديدًا ما كانت بمعدل ٧٢,٠٠ ذبذبة تامة فى الثانية ، والحادة منها هى نغمة (Re) بمعدل ٢٨٨,٠٠ ذبذبة .

فذا الخمسة منفصل الأحده على الأساس (Sol) هو بتوالى النغمات : $(\text{Sol} \cdot \text{دو} \cdot \text{رى})$ ، فى المتوالية بنسبة الحدود :



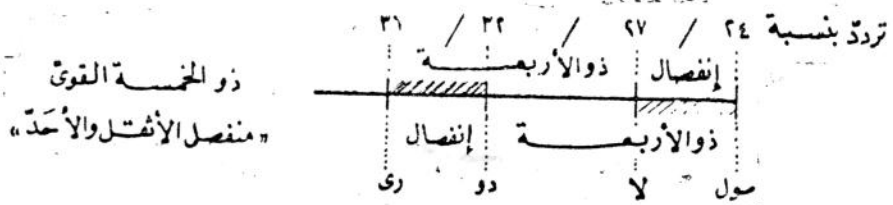
وذو الخمسة منفصل الأثقل ، يُرتَّب على أساس النغمة (دو Do) بتوالي

النغمات : (دو . ري . سول) ، في المتوالية بنسبة الحدود :



ومتى جُمِعت الأعداد جميعاً في كلا الصنفين حدثت أربع نغم متوالية على

أساس تمديد النغمة (سول Sol) في المتوالية بنسبة الحدود :



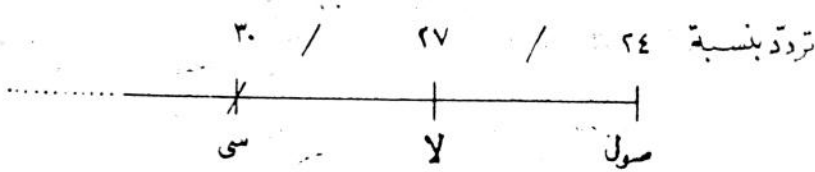
ومن هذه الحدود ، فالعدد ٢٧,٠٠ هو الذي جعل أصلاً في متوالية هندسية

لمعدلات تردد الوتر بالنغمة الأساسية المسماة (لا La) ، فأنقل هذه في الألحان

الطبيعية ما كان تردد وترها بمعدل ١٠٨,٠٠ ذبذبة ثالثة في الثانية ، والحادة منها

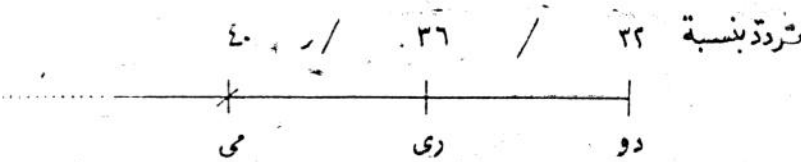
هي نغمة (لا La) بمعدل ٤٣٢,٠٠ ذبذبة .

فأما النغمتان (سى) و (مى) ، فكلُّ واحدةٍ منهما تُخرجُ طَرَفًا أحدَ في متواليةٍ عدديةٍ بنسبة (١٠/٩/٨) ، ومن هاتين ، فأما النغمة (سى Si) فلأنها تُخرجُ طَرَفًا أحدَ على أساس تمديد النغمة (صول Sol) ، بتوالى الحدود :



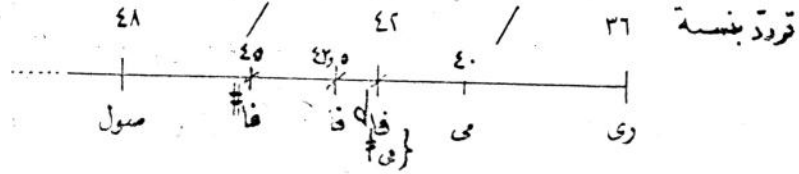
فالعدد ٣٠،٠٠ ومضاعفاته في متوالية هندسية بذى الكل هو الذى جعل أصلاً لمعدل النغمة المسماة (سى Si) ، وأنقل تمديداتها في الألحان الغنائية ما كانت بمعدل ١٢٠،٠٠ ذبذبة تامة في الثانية ، والحادة من هذه فقد تصل إلى ٤٨٠،٠٠ ذبذبة .

وأما نغمة (مى Mi) فلأنها تُخرجُ كذلك على أساس تمديد النغمة (دو Do) بتوالى الحدود :

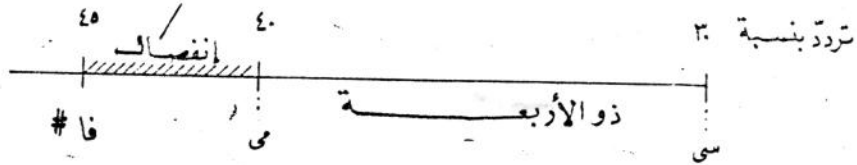


فأما النغمة الأساسية (فا Fa) فلأنها تُخرجُ وسطاً عددياً بين طرفي البعد الطينى بالحدين (٩/٨) على أساس تمديد النغمة (مى Mi) بتوالى الحدود (٤٥/٤٢٥/٤٠) = ١٨/١٧/١٦ ، وأنقل تمديداتها بمعدل ٨٥،٠٠ ذبذبة تامة في الثانية .

وقد يقوم مقامها في بعض الألحان نغمة (مى MI) زائدة قليلا ، وكأنها تلك ، متى أخذت وسطا عددياً في المتوالية (٨/٧/٦) على الأساس (رى Re) ،
(١)
بالحدود :

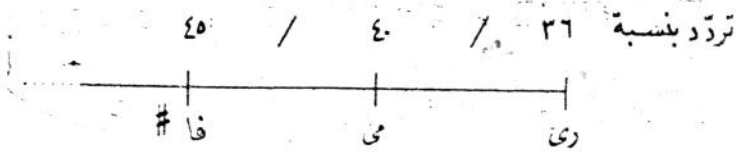


فالعدد ٤٢,٠٠ ومضاعفاته في متوالية هندسية بنسبة ذي الكل هو الذى يجعل أصلاً لمعدل تردد الوتر بالنغمة (فا Fa) ناقصة ، فأثقلها تمديدًا بمعدل ٨٤,٠٠ ذبذبة تامة ، ونظيرتها في المنطقة الحادة هي نغمة (فا) بمعدل (٣٣٦) ذبذبة . والنغمة (فا) قد تحول بالزيادة تمامًا فتخرج من مضاعفات العدد ٤٥,٠٠ من قبل أنها طرفاً أحد لذي الخمسة القوى على أساس تمديد النغمة (سى Si) في متوالية توافقية بالحدود :



وتخرج أيضاً بذلك العدد طرفاً أحد في المتوالية التوافقية بالحدود
(٤٥ / ٤٠ / ٣٦) على أساس تمديد النغمة (رى Re) بتوالى الحدود :

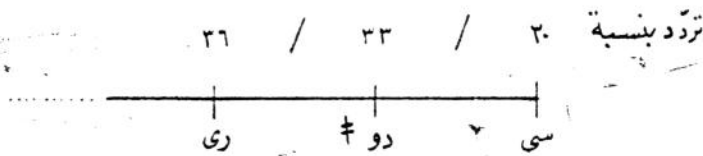
(١) ويمثل هذا الإجراء تخرج نغمة (مى Si) زائدة ، وسطا عددياً في المتوالية بنسبة (٨/٧/٦) على أساس النغمة (لا La) فتقوم في بعض الألحان مقام (دو Do) وتارة مقام (مى Si) ، وأثقل تمديداتها بمعدل ٦٣,٠٠ ذبذبة تامة وأفصاها توسطاً في الحدة بمعدل ٢٥٢,٠٠ ذبذبة .



فالعدد ٤٥٠٠ ومضاعفاته بالقوة هو الذى يجعل أصلاً لمعدل تردد الوتر بالنغمة الأساسية (فا) « زائدة » ، وأنقل تمديداتها ما كانت بمعدل ٩٠٠٠ ذبذبة تامة فى الثانية ، والحادة منها بمعدل ٣٦٠٠٠ ذبذبة .

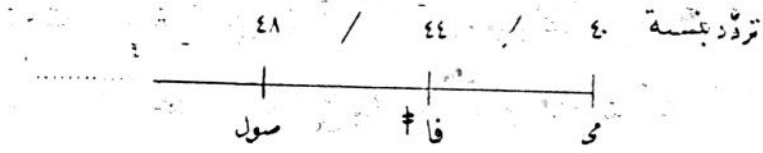
فبقى بعد ذلك ثالثة الجنس القوى المستقيم ، وهى التى يتميز بها جنس (الراست) فى كل من صنفى الجمع ، فكل منهما تخرج من الوسط العددي فى المتوالية بنسبة الحدود (١٢/١١/١٠) .

ومن هاتين ، فأحدهما النغمة (دو Do) « زائدة » ، فإنها تخرج وسطاً عددياً على أساس تمديد النغمة (سى Si) ، بتوالى الحدود :



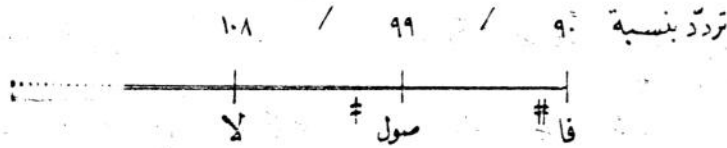
فالعدد ٣٣٠٠ ومضاعفاته بالقوة فى متوالية هندسية بذى الكل هو الذى يجعل أصلاً لتمديد تلك النغمة ، وأنقلها طبقة بمعدل ٦٦٠٠ ذبذبة تامة ، فأما الحادة فهى نغمة (دو Do) « زائدة » بمعدل ٥٢٨٠٠ ذبذبة .

والأخرى النغمة (فا) « زائدة » ، وهى ثالثة جنس (الراست) على أساس نغمة (ري Re) ، فإنها تخرج كسابقتها وسطاً عددياً على أساس تمديد النغمة (مى Mi) بتوالى الحدود :



فالعدد ٤٠، ٤٤ ومضاعفاته بالقوة هو الذى يجعل أصلاً لتمديد تلك النغمة ،
وأنقلها فى الألحان ما كانت بمعدل ٨٨،٠٠ ذبذبة تامة فى الثانية ، والحادة منها
فهى نغمة (فا Fa) « زائدة » بمعدل ٣٥٢،٠٠ ذبذبة .

وتستعمل أيضاً فى ذلك الجنس النغمة (سول Sol) « زائدة » وسطاً
عددياً بنسبة المتوالية بالحدود (١٢/١١/١٠) على أساس تمديد النغمة (فا)
« زائدة » بمعدل ٩٠،٠٠ ذبذبة ، بتوالى الحدود :



فالعدد ٩٩،٠٠ هو أنقل معدلات تلك النغمة ، وبوجه آخر فإن هذا العدد
هو الطرف الآخر لذى الخمسة على أساس النغمة (دو Do) « زائدة » ، بمعدل
٦٦،٠٠ ذبذبة تامة ، وأما الحادة منها فهى (فا) « زائدة » بمعدل ٣٩٦،٠٠
ذبذبة .

فقد بان فيما تقدم كيفية استخراج النغم الأساسية المستعملة على الأكثر بترتيب
أبعاد الجنس ذى الممتدين وبترتيب الجنس القوى وما يتفرع منها ، وعددنا من

بِحمانها ثلاث عشرة نغمة، هي التي اشتقت تمديداتها بالتفرع بين حدى ذى الكل على الوجه الذى أوضحناه آنفاً، فبقى بعد ذلك إحدى عشرة نغمة تخرج على الوجه المتقدم بين أطراف تلك ، وجميعها تعرف فى آلة العود من أماكن معلومة عند أهل الصناعة .

وقد ظهر أيضاً أن المبدأ فى ترتيب نغم الجنس ذى المدين (عجم) أن يؤسس على الطبقة التى عليها تمديد النغمة (صول Sol) فى الجمع المتصل أو على تمديد النغمة (دو Do) فى الجمع المنفصل ، وكذلك الجنس القوى المستقيم (راست) فالأصل فيه أن يجعل مؤسساً على تمديد النغمة (لا La) فى جمع متصل ، أو على تمديد النغمة (رى Re) فى جمع منفصل .

فإذ هو كذلك ، وأردنا تسوية أوتار العود التسوية الطبيعية التى تكون فيها تمديدات النغم من أماكنها المعهودة فى هذه الآلة مطابقة بالحقيقة لمسمياتها من المبدأ فى الأجناس اللغنية التى تؤخذ منها ، فإنه يلزم أن تجعل النغمة المسماة بالعربية « عجم » ، من مكانها المعهود مساوية تمديد نغمة (صول Sol) الوسطى بمعدل ١٩٢,٠٠ ذبذبة تامة ، أو أن تشد نغمة مطلق وتر « الكردان » حتى تصير مساوية تمديد نغمة (لا La) الوسطى بمعدل ٢١٦,٠٠ ذبذبة ، ثم تسوى الأوتار تسويتها المشهورة على هذه الطبقة ، فحينئذ تستقيم النغم فى أماكنها التى أعيد أن تؤخذ منها فى الألحان مع مسمياتها وتمديداتها بالحقيقة وتبين النقطة على النغم ، الملائمة وغير الملائمة ، وهذا هو ما لجأنا إليه نحن هاهنا فى تعريف نغم الأجناس والجماعات التى صنفها المؤلف فى هذا الكتاب .

فأما النغم الفرعية التي تختل تلك فقد أومضناها فيما بعد ، وأيضاً في نغم الأجناس التي تتألف منها الجماعات الأربع والثمانون التي يُسميها المؤلف : « الدوائر » ، وهي إنما تخرج بين أطراف النغم الأساسية على نسب ومتواليات مُلائمة بالعدد ، فترتب عشر نغم في كل وتر من أوتار العود بدلاً من سبعة في سلم « صفى الدين » ، وقد تبيّنت مُسمياتها بحبال هذه على أوتار العود وظهر أن النغم الست المُختلفة عن السلم الطبيعى تقع في موضعين ، وهى النغمات :

(ب) و (د) و (ز) و (ط) و (يا) و (يد)

ويُجدر بنا أن نوضح هاهنا كيف رتب المؤلف الطبقات السبع عشرة تباعاً ، فذلك أنه جعلها متوالية من الأثقل بنسبة البعد ذى الأربعة القوى مما يلي نغمة مطلق اليم (١) ، فهذه أولى الطبقات ، والثانية هى نغمة (ح) وهى مطلق وتر المثنى ، والثالثة نغمة (يه) وهى نغمة مطلق وتر الزير ، وحينئذ تصير نغمة (كب) وهى صباح نغمة « الراسم » فى الطبقة الرابعة ، وهكذا على التوالى إلى السابعة عشرة ، وهى نغمة (يا) .

وإذ قد استوفينا القول فى النغم السبع عشرة وعدتها بالحقيقة والحدود الدالة على تمديداتها ، فلننظر بعد ذلك فى الأجناس اللحنية التى صنفها المؤلف وما يقابلها من نظائرها المستعملة فى زماننا هذا بمسمياتها المشهورة .

فالمؤلف لم يذكر شيئاً عن أصل الأجناس وأنواعها والقوى واللين والمُفرد منها ، بل اكتفى بأن عدد سبعة أصناف وصفها جميعاً على أساس نغمة مطلق وتر اليم (١) .

ومن هذه ، فالسنة الأولى على الترتيب هي بأعيانها الأجناس القوية المشهورة
الاستعمال إلى وقتنا هذا ، فالأول والثاني والثالث منها هي أنواع الجنس ذى المدتين
(عجم) ، والرابع والخامس والسادس هي أنواع الجنس القوى المستقيم (راست) .
فأول أنواع ذى المدتين كان المتوسطون من العرب في القرن السابع للهجرة
يسمونه اصطلاحاً (عشاق) ، وهو بعد بقيّة في الطرف الأحد يعقبه في الطرف
الأقل بعدان طنيزيان ، وهذا هو جنس الأصل المسمى في وقتنا هذا اصطلاحاً
جنس (عجم) .

والنوع الثاني من هذا الجنس كانوا يسمونه (نوى) ، وهو بعدان طنيزيان
يتوسطهما بعد البقية ، وهذا هو ما يسمى الآن عند المحدثين اصطلاحاً جنس
(نهاوند) ، وتارة : « عشاق » .

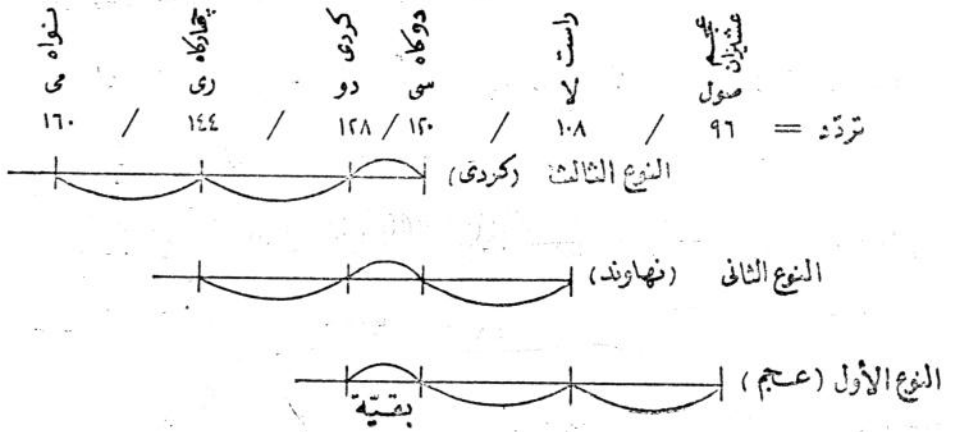
والنوع الثالث كان يسمى قديماً (بوسليك) ، وهو بعدان طنيزيان في الطرف
الأحد يعقبهما بعد بقيّة طرفاً أقل ، وهذا يسميه المحدثون الآن اصطلاحاً جنس
(كردى) .

والأول من هذه يؤخذ من المبدأ مؤسساً على نغمة (Sol) في الجمع
المتصل ، وأشهر متوالياته بنسبة الحدود (٣٢/٣٠/٢٧/٢٤) .

والثاني ، يؤخذ من المبدأ مؤسساً على ثانية الأول ، وهي نغمة (La) ،
وأشهر متوالياته بنسبة الحدود : (٣٦/٣٢/٣٠/٢٧) .

والثالث يؤخذ أصلاً على ثالثة النوع الأول ، وهي نغمة (Si) بنسبة
المتوالية بالحدود : (٤٠/٣٦/٣٢/٣٠) .

ومثالها ، كما في آلة العود بتوالي النغمات :



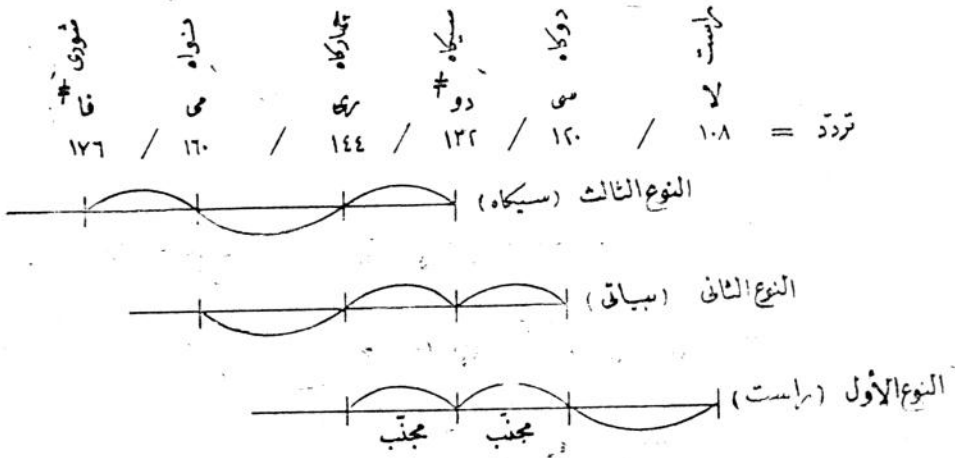
فأما أول أنواع الجنس القويّ المستقيم فهو المشهور اصطلاحاً باسم (راست) ، وهو بُعدان مُجنّبان متواليان في الطرف الأحد يعقبهما بعد طينتي طرفاً أنقل . والنوع الثاني من هذا الجنس كان المتوسطون يسمونه (حسيني) ، وهو بعد طينتي في الطرف الأحد يليه بُعدان مُجنّبان متواليان إلى الطرف الأنقل ، والمُحدّثون الآن يسمونه أيضاً كذلك ، متى كان مؤسساً على نغمة « الحسيني » ، ويختصّونه عادةً باسم (بياتي) على الأكثر متى كان على أساس نغمة « الدوكاء » . والنوع الثالث ، كان المتوسطون يسمونه (عراق) ، وهو بُعدان مُجنّبان يتوسطهما بعد طينتي ، والمُحدّثون في زماننا هذا يسمونه أيضاً كذلك ، متى كان مؤسساً على نغمة « عراق » ، ويختصّونه في المنطقة الوسطى باسم جنس (السيكاه) . فأما الأعداد الدالة على نغم هذه الأنواع الثلاثة ، فإنها تؤخذ على الوجه الطبيعيّ من حدود الجمع بأعداد متوالية الجنس المتصل الأشدّ المسمّى : (المستوي) .

فالأول من الثلاثة تُؤخذ نغمته من المبدأ على أساس تمديد النغمة (لا La) ،
بنسبة المتوالية بالحدود : (٣٦/٣٣/٣٠/٢٧) .

والثاني منها ترتب نغمته مؤسسة على ثمانية النوع الأول ، وهي نغمة (مى Si)
في متوالية بنسبة الحدود : (٤٠/٣٦/٣٣/٣٠) .

والثالث ، يُرتب على ثالثة النوع الأول ، وهي نغمة (دو Do) « زائدة »
بنسبة المتوالية بالحدود : (٤٤/٤٠/٣٦/٣٣) .

ومثالها بمسمياتها ، كما في آلة العود بتوالي النغمات :



فهذه هي الأجناس الستة القوية المشهورة الاستعمال في الألحان العربية ومنها يخرج
جميع الأصناف الأخر ، اللينة والمفردة ، مما يمكن أن تستعمل بوجه ما .

فأما الصنف السابع الذي وصفه المؤلف ، فيسميه في موضع آخر « المفرد
الأول » ، وأهل الصناعة قديماً كانوا يُسمون الدور الذي يتميز به : (أصفهان) ،
وهو خمس نغم تخرج من نسبة البعد ذي الأربعة القوى في متوالية بنسبة الحدود :

(١٢/١٣/١٤/١٥/١٦) .

وهذا الصنف يحيط به ثلاثة أبعاد مجنّبات على التوالي يسبقها في الطرف
الأحد بعد بقيّة ، ولا يتأتّى كذلك إلا مؤسّساً على تمديد النغمة (Sol صول)
أو النغمة (Re ري) ، غير أنه لا يستعمل بالخمس على هذا الترتيب ، من قبل
أنه مجموع صنفين من الأجناس المفردة كلّ منهما بالأربع نغم من أى الطرفين ،
فلا يجوز أن يجتمعا في تجنيس واحد بالخمس ، وهذان الصنفان ينتميان جميعاً إلى
فصيلة جنس (البياقي) ، وهو ثنائي أنواع الجنس القوى المستقيم .

فالأول من هذين يُسمّى « المفرد الأوسط » ، وهو ثلاثة أبعاد مجنّبات
متوالية ، والمتوسطون يسمّونه (راهوى) ، فأما المُحدّثون الآن فيسمّونه أصطلاحاً
جنس (صبا) ، وأشهر ترتيباته أن يجعل مؤسّساً على نغمة « الدوكاه » بتمديد
نغمة (سى Si) ، فى متوالية بنسبة الحدود (٣٩/٣٦/٣٣/٣٠) ، ومثاله بتوالى
النغّات :

الجنس المفرد الأوسط المُستوى	دوكاه	سيكاه	جهاراه	صبا
« صبا »	سى	دو	رى	مى
	١٢٠	١٣٢	١٤٤	١٥٦

والثاني منهما يُسمّى « المفرد الأصفر » ، وهو ذو الأربعة الذى يحيط به
بعدان مجنّبان يسبقهما فى الطرف الأحد بعد بقيّة ، وهذا هو أصفر أصناف
الأجناس جميعاً ، وهو قريب من هيئة الأول فى المسحوع ، يُسمّيه المتوسطون
قديمًا (زيرافكند) ، فأما المُحدّثون الآن فيسمّونه (كوچك) ، وقد يؤخذ على
أساس نغمة « الدوكاه » بنسبة المتوالية بالحدود :

الجنس المفرد الأسفل المستألى	دوكاه	سيكاه	چهارگاه	عزال
«كوكبك»	سى	دو	رى	مى
	١٢٠	١٣٢	١٤٤	١٥٢
	تردد = ١٢٠			
	بقية			

وأهل الصناعة في زماننا هذا يستعملونها جميعاً على أنهما صنف واحد ، فكلّهما جذس (صبا) ، فأما المتوسطون فكانوا يجمعون بينهما على أنه متى وُجد الأول منهما في جمع ما ، أمكن أن يوجد الثاني ، من غير عكس ، والصحيح أن لكل واحد من هذين جمع يختص به .

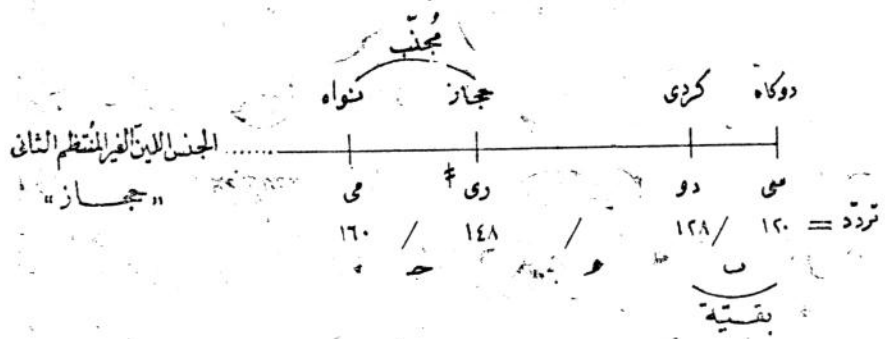
ولم يذكر المؤلف في كتابه شيئاً عن أصناف آخر من الأجناس التي يستعملها المتأخرون إلى وقتنا هذا ، من الأصناف اللينة والمفردة ، بل إنما اقتصر على تلك السبعة الأجناس التي ذكرناها آنفاً .

فاشهر الأجناس اللينة في الألحان العربية عند المتأخرين صنف (المجاز والمجاز كار) ، ويبدو أن المتوسطين إلى أواخر القرن الثامن للهجرة كانوا يستعملون جنس (السيكاه) ليقوم في الألحان مقام كل واحد منهما ، وهذا واضح أكثر في ترتيب الجماعات التي صنفها المؤلف ، فأما أول كتاب ذكر فيه أبعاد هذين الصنفين فهو كتاب (الفتحة) لمحمد بن عبد الحميد اللاذقي المتوفى سنة ٨٤٩ هـ ، وأيضاً في كتابه المسمى (زين الألحان) .

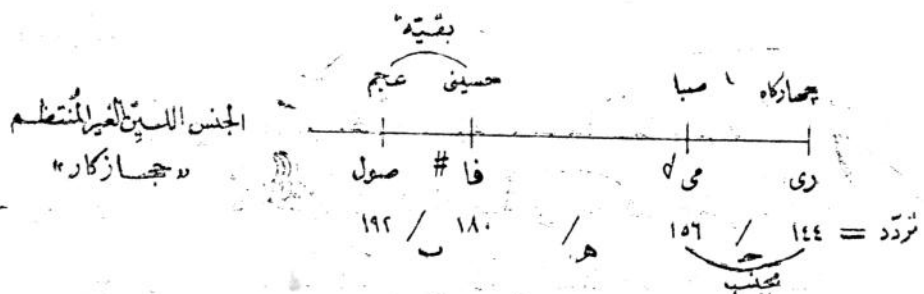
ومن هذين فالجنس المسمى الآن (حجاز) هو من الأصناف اللينة الغير المنتظمة ، يخرج من ترتيب أبعاد جنس (السيكاه) ويتميز بأن يحمل طرفه الأثقل

بعد بقيّة ، والأحد بعد مجنب ، ويضاف الفرق بينهما إلى البعد الأوسط بين الطرفين ، وهو أعظم الثلاثة ، ولنسم هذا بعد (هـ) .

وأشهر طبقات نغم هذا الجنس أن يُرتب مؤسساً على نغمة «الدوكاه» بتمديد (سى SI) فى متواليّة بنسبة الحدود : (٤٠ / ٣٧ / ٣٢ / ٣٠) ، بتوالى النغمات :

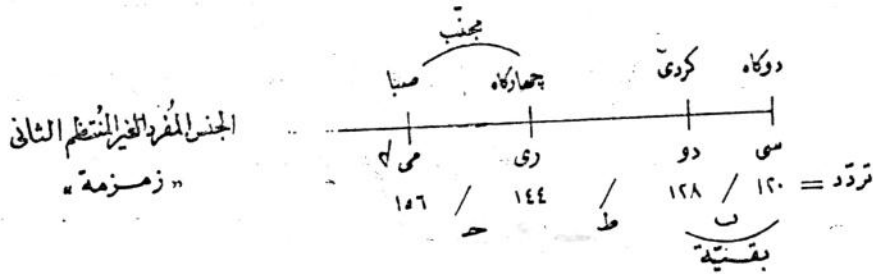


فاما الجنس المسمى اصطلاحاً (حجاز كار) فهو أيضاً من أصناف الأجناس اللينة غير المنتظمة يخرج كذلك من ترتيب أبعاد جنس (السيكاه) ، غير أنه يتميز بأن يجعل طرفه الأحد بعد بقيّة وطرفه الأثقل بعد مجنب ، ويضاف الفرق بين هذين إلى البعد الأوسط ، فهو على عكس ترتيب أبعاد جنس (الحجاز) ، وأشهر ترتيباته فى الألحان أن يؤخذ مؤسساً على تمديد نغمة (الجهاركاه) وهى نغمة (رى Re) فى متواليّة بنسبة الحدود (٤٨ / ٤٥ / ٣٩ / ٣٦) ، بتوالى النغمات :



وقد يُرتَّب الجنسُ اللّينُ ترتيبًا منتظمًا على الإستقامة بنسبة المتوالية بالحدود
(١٢ / ١٤ / ١٥ / ١٦) ، مؤسسًا على نفمة « جهار كاه » ، فيسمونه إصطلاحًا
جنس (حصار) .

والمؤلف عدّ من المتناورات ما هو من الأجناس مؤلف من الأبعاد اللّغنية
الثلاثة ، وهى الطنيتى والمجنّب والبقية ، فیر أن المحدثين الآن يعدونها من
الأجناس المفردة ويستعملون منها أصنافًا ، ومنها الجنس المسمى إصطلاحًا
(زمزمة) ، وهو ضرب من جنس (الصبا) مشبّع بطبع (الكردى) ، وذلك
أنه بعدّ طنيتى يسبقه فى الطرف الأحد بعدّ مجنّب ويستقرّ على الطرف الأثقل
بعدّ بقية ، وأشهر ترتيباته أن يؤسس على نفمة « الدوكاه » بتدبید (سی Si)
بنسبة المتوالية بالحدود : (٣٠ / ٣٢ / ٣٦ / ٣٩) ، بتوالى النغمات :



ومنها أيضا جنس (المایة) و جنس (الخزام) وكلاهما من فصيلة جنس
(السيكاه) .

والمعدود من الأجناس اللّغنية فى زماننا هذا سبعة عشر صنفًا ، ستة منها
هى الأجناس القوية المشهورة ، ثم أربعة هى أصناف الجنس اللّين ، ثم سبعة
من الأجناس المفردة ، والمستعمل من هذين الصنفين على الأكثر ثمانية ، وقد

تبيين منها كل في موضعه تباعاً في تفصيل الجماعات اللحنية الأربع والثمانين التي صنفها المؤلف .

فأما أصناف ذى الحمسة ، من المتصلات التي يتألف كل منها من نغم جنسين يشتركان جميعاً في النغم الثلاث الأوساط فهي ثمانية عشر صنفاً أكثرها مستعمل في الألحان ، وفيما عدا هذه فهي أصناف من التجنيسات المركبة .

فقد تبين مما تقدم أن المتأخرين يستعملون من أصناف الأبعاد اللحنية أربعة بدلاً من تلك الثلاثة عند المتوسطين ، وهذا الرابع هو البعد المستعمل في المجلس اللين ، ويرمزون له بحرف (هـ) وهو بعد ثمانية زائدة بنسبة (٧ / ٦) ، أو ما يقوم مقام هذه في أصناف المتواليات التأليفية .

والأجناس في ذواتها متواليات ، كل منها بأربع نغم يتحكم فيها تأليف الأعداد الدالة على النغم في كل منها ، ولكل صنف تأليف يختص به ، غير أن الأكثر أن يتوالى فيها كل ثلاث نغم من أى الطرفين في متوالية عديدة ، أو توافقية أو تأليفية ، بدلالة تمديداتها فرضاً أو بالحقيقة ، ومتى وجد في أحدها متوالية هندسية بطل استعمال نغم المجلس الحادث منها ، فلا ترتب ثلاث نغم إلا في نسبتين غير متشابهتين .

والقوى التأليف من الأجناس هو ما كان أعظم أبعاده الثلاثة المستعملة أصغر نسبة من مجموع البعدين الآخرين .

والذين التأليف منها هو ما كان فيه أعظم الثلاثة أكبر نسبة من مجموع البعدين الأصغرين .

فأما المفردات من الأجناس فهي التي مجموع الأبعاد الثلاثة في كلٍّ منها لا يستوي نسبة ذى الأربعة القوى بالحدّين (٤/٣) ، بل إنما يفضل منه فضلة لا تزيد على نسبة بُعد البقية .

وكل جنس يُرتب فيه أبعاده الثلاثة على أنظمة متوالٍ ، بأن يجعل الأعظم طرفاً والأصغر طرفاً آخر ، فإنه يُسمى « المُنتَظِمُ المُتتالي » .
ومتى رُتب الأصغر وسطاً والأعظم طرفاً ، فإنه بهذا الترتيب يُسمى « المُنتَظِمُ غير المُتتالي » .

ومتى جعل أعظم الأبعاد الثلاثة وسطاً بين البعدين الآخرين ، فإنه يُسمى « غير المُنتَظِم » .

فأما الجماعات الخنئية فهي مخلوط جنسين أو أكثر ، وأصغرُها ما كان بالخمس نعم ، وأعظمُها في البسائط ثمانية نعم ، فأما أقصاها في المركبات عشر نغمات تُرتب بين طرفي ذى الكل في صنفين من الجماعات :

الأول ، هو الجمع المتصل ، وذلك أن يتصل الجنسان من المبدأ ، وهو نغمة التأسيس ، فيقع بُعد الانفصال مكملاً لهما في الطرف الآخر ، وهذا هو ما يعده النظريون من العرب أنه المبدأ الأول في الجمع ، وعلى هذا الوجه استُخرجت نعم الجماعات الأربع والثمانين التي صنفها المؤلف .

والثاني ، هو الجمع المنفصل ، وذلك أن ينفصل الجنسان فيقع بُعد الانفصال بينهما وسطاً ، ومن هذا الصنف بعض من الجماعات الخنئية المستعملة

في زماننا هذا ، ولم يأت بها المؤلف ، من قِبَل أنه إنما عدّها على الوجه الأول .

والطريقُ الذي لحأ إليه في تصنيف تلك الجماعات الأربع والثمانين ، في كتابه هذا ، هو أنه جعل الأجناس السبعة التي أشرنا إليها آنفًا أصولًا في الجماعات المتصلة ، ثم استخرج من تلك السبعة آثني عشر صنفًا من أصناف ذي الخمسة ، بعضها على الإتصال وبعضها على الانفصال ، ثم قرن كل واحد من هذه بواحد من الأجناس السبعة في جمع متصل أصله ذو الأربعة وفرعه ذو الخمسة ، لفصل من سائرها أربع وثمانون جمعًا ، هي التي يُسميها : الدوائر .

فبعض هذه مستعمل مشهور إلى وقتنا هذا ، ومنها ما هو متناثر أصلاً ، ومنها ما يحتاج فيها إلى التلطّف وحسن الثقلّة على النغم .

ومن تلك الجماعات أدوار مشهورة كانت تُعرف بالأدوار الإثني عشر ، وست آخر كانت تُسمّى «الأوازيات» ، جمع (أوازه) ، وهي لفظ فارسي بمعنى الصوت المشهور ، وجميع هذه كانت متداولةً بسمياتها عند المتوسّطين ، فبعضها لا يزال معروفاً مستعملاً على التسميات القديمة إلى زماننا هذا وبعضها يُستعمل الآن بإجراء آخر أو بتسميات غير تلك ، أو بإبدال أسماء بعضها مكان البعض الآخر ، وقد بيّنا نحن بحسب كل منها جميعاً ما يقابله من التسميات المعهودة المُصطاح عليها في مقامات الألحان في وقتنا هذا ، أو بما هو أقرب إلى جنس نغمها ، وربّما نغم كل جماعة منها بمقاديرها في طبقتها ، مُدزّنة على مُدرّج صوتي ، بفرض أنها نغم

تُخرج من العُود في تسوية الطَّبِيعَةِ التي أشرنا إليها قبلًا ، وهى التى تُجَعَلُ فيها نغمة « عجم » مساويةً تمديد نغمة (Sol) الوسطى بمعدل ١٩٢ ذبذبة .

ولننظر الآن في الطريقة التى اتبعها المؤلف في تدوين الألحان الجُزئية ، وذلك أنه جعل الحروف دالةً على النغم في ذواتها ، ثم قرَنَ كلاً منها بما يخصه من الأعداد التى تشير إلى زمانٍ مَدَّها في الصَّوت ، ثم رتب النغم أجزاءً على الإيقاع المفروض وجعلها بحيالٍ نظائرها من أجزاءِ القَوْل ، فكان بذلك أوَّل من نظر في تدوين الألحان العربية على هذا المنهج ، فقد كان المعروف قبل ذلك أن العرب إنما يُجذِّسون الألحان على مذهب « إسحاق الموصلى »^(١) ، على الوجه الذى رُوِيت به في كتاب (الأغاني) لأبى الفرج الأصفهاني .

فأما الألحان التى دَوَّنَها المؤلف بتلك الطريقة ، في ذيل هذا الكتاب ، فقد ذكر أنها أمثلةٌ بسيطةٌ سهلةٌ التناول تشير إلى النمط الذى يجب أن نُثبِتَ به الألحان .

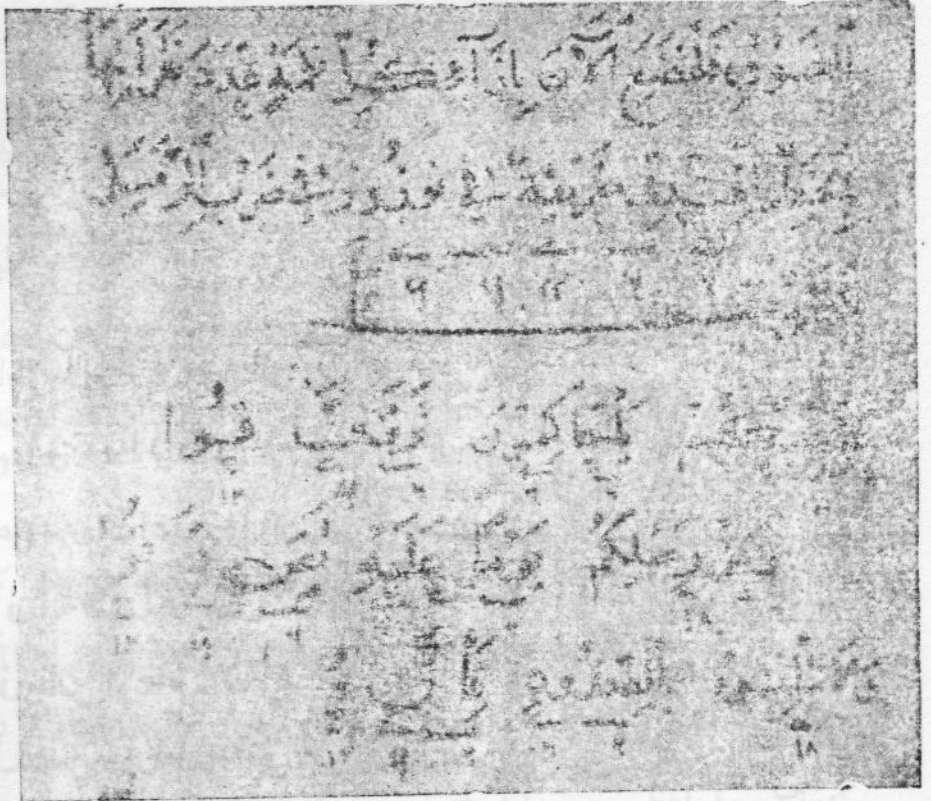
وهى على الوجه الذى أخذت به ، تُعدّ في نظرنا ليست مفصلةً ولا مُستَكَملةً تمامًا ، من قبَل أن توزع أجزاء القول الملحون بحيالٍ نغم الجنس المُستعمل في دور الإيقاع المفروض حاصِلٌ دون ترتيبٍ مُفصَّلٍ محدود ، ممَّا يصعب على غير المُرتاض في الصناعة العمليّة والنظريّة أن يُخرِجَ منه بهيئةً لحنيةً ، فإن أكثر أجزاء

(١) انظر : (الموجز في شرح مصطلحات الأغاني) — طبع القاهرة سنة ١٩٧٩ م .

القول ، كلُّ منها بحِجَالِ نَغْمَةٍ واحدةٍ تَسْتَوِي فِي بَعْضِ الْأَجْزَاءِ زَمَانٌ دَوِيرٌ مِنْ جَنْسِ
الِإِبْقَاعِ ، وَبَدِيهِي أَنْ تَلْحَنَ لَيْسَ كَذَلِكَ أَصْلًا ، فَإِذَا أُضِيفَ هَذَا إِلَى اخْتِلَافِ
النُّسخِ فِي تَرْتِيبِ الْحُرُوفِ بِإِزَاءِ النَّغْمِ ظَهَرَتِ الصُّعُوبَةُ الَّتِي تُوَاكِجُهَا النَّاطِرُ فِي مِثْلِ
هَذِهِ التَّدْوِينَاتِ ، وَقَدْ اخْتَرْنَا لِذَلِكَ مِثَالَيْنِ مِنْ أَفْضَلِ النُّسخِ وَأَقْدَمِهَا ، وَهِيَ
النُّسخَةُ الَّتِي رَمَزْنَا لَهَا بِحَرْفِ (ن) ، مَوْرخَةٌ سَنَةَ ١٣٣٣ هـ :

فَالأَوَّلُ مِنْ هَذَيْنِ ، بِصَفْحَةِ رَقْمِ (٩١) فِي الصَّوْتِ الَّذِي أَوَّلُهُ :

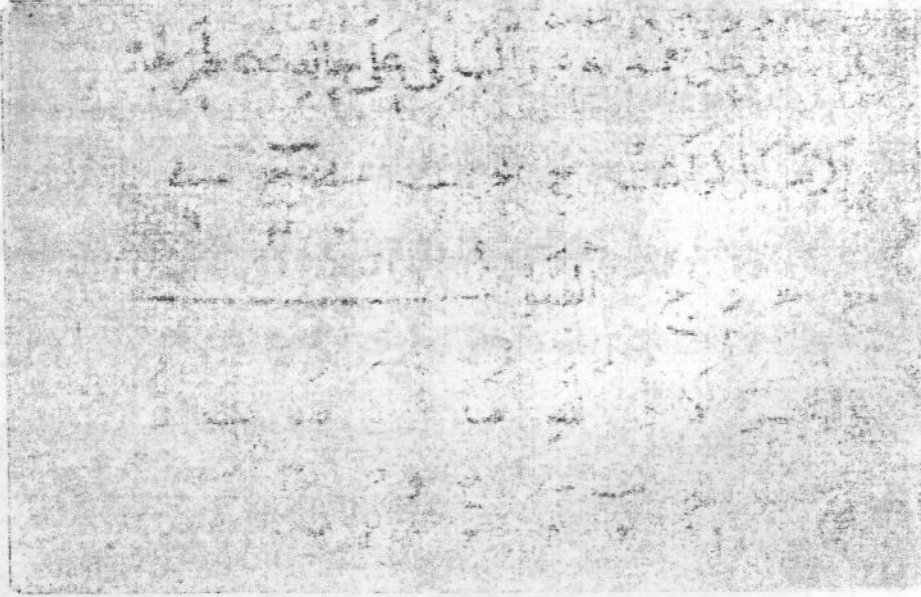
* عَلَى صَبِّكُمْ يَا حَاكِمِينَ تَرْفُقُوا *



صفحة ٩١ من نسخة ٣٤٩ (فنون جميلة) بدار الكتب والوثائق المصرية

عن الأصل رقم ٣٦٥٣ بمكتبة نور عثمانية بالآستانة ، مَوْرخَةٌ سَنَةَ ١٣٣٣ هـ

والثاني منهما ، بصفحة (٩٢) في الصوت الذى أوله :
* على المجرلا والله ما أنا صابر *



صفحة ٩٢ من النسخة ٢٤٩ (فنون جميلة) بدار الكتب والوثائق المصرية
عن الأصل رقم ٣٦٥٣ بمكتبة نور عثمانية بالآستانة مؤرخة سنة ٦٣٣ هـ

فالتاظرها هنا يلزمه أولاً أن يتبين اللحن المصوغ في جنس نغمه وإيقاعه
ويستوفيهما في هيئة واحدة ، ثم ينظر : ما آرتاه المؤلف في توزيع أجزاء القول
في اللحن على نغم ذلك الجنس في ذلك الضرب من الإيقاع ، فإذا تبين ذلك نظر :
أى النغم في آلة العود مثلاً ينألف منها ذلك اللحن ، فيأتى بها من أماكنها المعهودة
منظومة في جنس الإيقاع مقرونة بحروف القول ، ثم يأتى من تلقاء نفسه عند
الأداء بما يجعل هيئة اللحن أكمل وأيسر مسموعاً دون أن يغير ذلك من طابع
الأصل فيه ، ومتى أراد تدوين اللحن بالعلامات المألوفة في وقتنا هذا فالصحيح
أن يجعل النغم على الطبقة التى بها تستقيم أعدادها في أجناسها الأصلية ، حتى إذا
ما نُقلت في طبقة أخرى فإنما تُنقل على نسب ملائمة لهذه الطبقة .

ونحن فقد نظرنا هذا النظر فأوضحنا نغم تلك الأمثلة من الألحان التي جاء بها المؤلف وشرحنا ما خفي منها ، وجعلنا تدويناتها على مدرج صوتي ، في طبقاتها الطبيعية التي بها تصير النغم من أجناسها الأصلية في أماكنها المعهودة من الآلة مطابقة لمسمياتها وتمديداتها بالحقيقة ، دون أن نجعلها في طبقة أخرى ، فلذلك لم نحتد حذو أصحاب التدوينات في رفع طبقات الألحان للأسباب التي ذكرناها آنفاً في التسوية الطبيعية لأوتار العود .

والمؤلف لم يبين في كتابه صراحة ، أى نغمة من نغم العود تجعل أساساً لكل واحد من الأجناس اللغنية ، بل اكتفى بأن صنفها على الترتيب ، ثم جعلها جميعاً مؤسسة على نغمة مطلق السيم (١) ، ولذلك فإنه قد يمكن للناظر في أمر تلك الألحان أن يجعل هذه النغمة على أى تمديد محدود لنغمة أساسية دون أن يتقيد بالطبيعي منها اعتماداً على أن أهل الصناعة يتناولون النغم من أوتار العود بمسمياتها بالعربية في أماكنها معهودة عندهم على التسوية المشهورة لا تتغير بتغير طبقات مطلقات الأوتار ، غير أنه متى أراد الوجه الطبيعي في طبقات النغم لتصير تمديداتها وتسمياتها سواء بالحقيقة مع أماكنها في تلك الآلة ، فإنه يلزم أن يتبع في تدوين نغم تلك الألحان النحو الذي نَحُونَاهُ .

غير أننا نجد في الترجمة الفرنسية لكتاب (شرح الأدوار) ، من جملة كتاب « الموسيقى العربية La Musique arabe » للبارون « ديرلانجيه » أن المترجم جعل نغمة مطلق وتر « السيم » ، وهى نغمة « عشيران » (١) مساوية لتمديد نغمة (صول Sol) ، وهذا غير صحيح ، من قبيل أن هذه النغمة هى من المبدأ أساس جنس (العجم) ، وهذا الجنس لا يوجد من آلة العود على أساس نغمة مطلق الوتر ، بل إنما يؤخذ على نغمة دستان « الزائد » (ب) ، وبين هذه

وبين نغمة المطلق بعد بقيّة ، وأنه متى أخذ جنس (العجم) على أساس نغمة مطلق الوتر صار جنس (الراست) محوّلًا إذ ذاك على تمديد نغمة (Si مى) « ناقصة » بمعدّل ١١٤ ذبذبة فيخرج كلاهما عن طبقته الأصلية من المبدأ .

والبعض يظن أن نغمة مطلق وتر « العشران » في آلة العود مساوية تمديد نغمة « لا La » ، وهذا لا يمدّ صحيحًا إلا في التسوية القديمة ، التي كان العرب يُجنّسون بها الألحان على أساس الدساتين الأربعة الأساسية وهي « المطلق والسبابة والوسطى والبصر » ، فكان جنس (الراست) يؤخذ على أساس نغمة المطلق في وترى « اليم والمثلث » (Re — La) ، وجنس (العجم) يؤخذ على أساس نغمة المطلق في وترى « المثني والزير » (Do — Sol) ، فأما استعمال المتأخرين والمحدثين لذئيك الجنيين في هذه الآلة ، فهو أن يؤخذ جنس (الراست) على دستان « الوسطى القديمة » في وترى « اليم والمثلث » وهما « العشران والدوكاه » ، ويؤخذ جنس (العجم) كذلك في وترى « المثني والزير » وهما « النوا والكردان » ، وهذا ما يفسّر قولنا : إن نغمة « الراست » من مكانها المعهود الآن في هذه الآلة مساوية تمديد (لا La) ونغمة « العجم » كذلك مساوية تمديد نغمة « صول Sol » .

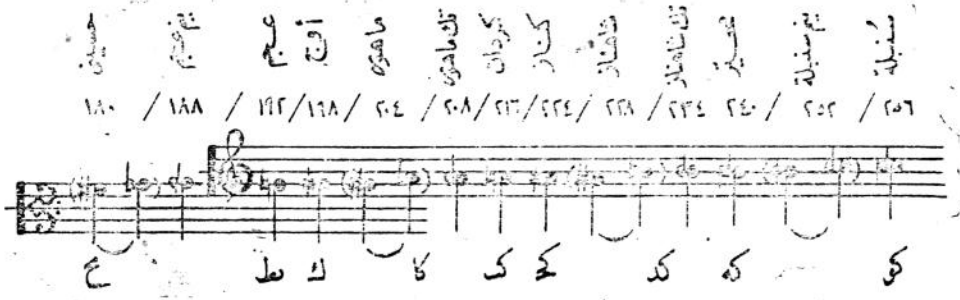
ومع ذلك فالتدوينات الحديثة تؤخذ على تلك التسوية القديمة ، فيحدث بذلك أن يصير جنس (العجم) محوّلًا على الطبقة (Si^b مى) « ناقصة » بمعدّل ١١٤,٠ ذبذبة أو على الطبقة (Mi^b مى) « ناقصة » بمعدّل ١٥٣,٠ ذبذبة ، فأما جنس (الراست) فإنه يصير بذلك منقولًا على الطبقة (دو Do) أو (فا Fa) ، وكلاهما يخرج به عن طبقته الأصلية من المبدأ .

وكان النظريون المحدثون إلى عهد قريب يرون أن نغمة مطلق وتر «العشيران» إنما تكون على تمديد النغمة (مى Mi) ، وهذا غير صحيح أيضا ، لأن جنس (العجم) حينئذ يصير مؤسسا على تمديد نغمة (فا Fa) ، ومتى كان كذلك صارت رابعته محولة على نغمة «سى Si^b» ناقصة ، فهذه التسوية لا تختلف عن سابقتها إلا في انخفاض الطبقة بمقدار نسبة البعد ذى الأربعة ، وأكثر التدوينات التي عملت في أوائل هذا القرن كانت على هذه التسوية نقلا عن النظريين الأتراك ، ثم بعد انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية سنة ١٩٣٢ ، قرر أصحاب التعليم استعمال تلك في تدوينات الألحان ، دون أن ينظر النظر الذى نحن بصدد فيه هو طبيعى أو غير طبيعى في نغم الأجناس الستة الأصلية .

فقد بان فيما تقدم قبلا أن النغم التي تعدد أساسية في تدوينات الألحان هي الحادثة من ترتيب الجنس ذى المدتين (عجم) في جماعة متصلة على أساس تمديد النغمة (صول Sol) أو في جماعة منفصلة على أساس تمديد نغمة (دو Do) .

وتبين أيضا أن أول طبقات النغم التي تخرج محولة عن تلك هي ثالثة الجنس القسوى المستقيم (راست) مرتباً على أساس تمديد النغمة (لا La) في الجمع المتصل أو على أساس تمديد النغمة (رى Re) في الجمع المنفصل .

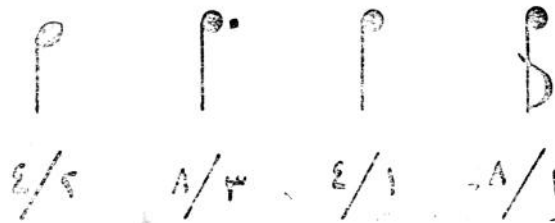
وفما عدا ذلك فإن النغم تخرج محولة بطريقة تحويل الأجناس على غير طبقاتها الأصلية ، فالنغمة التي نسميها «حسينى» ، وهى صياح نغمة مطلق وتر «العشيران» (١) ، إنما تخرج من تحويل جنس (العجم) على الأساس (رى Re) ، فتصير على تمديد نغمة (فا Fa) «زائدة» بمعدل ٣٨٠ ذبذبة ، فهذه هى الطبقة الطبيعية التي يسوى بها وتر «العشيران» في آلة العود .



وعلى هذا الوجه تُدَوَّن النغم في طبقاتها الطبيعية التي بها تُؤخذ في أجناسها الأصلية غير منقولة إلى طبقاتٍ أُخرى ، وعلى هذه التمديدات تُسَوَّى أوتارُ الآلات تسوياتها المشهورة لتخرج منها نغمُ الأجناس الأصلية في طبقاتها بالحقيقة .

بقي علينا من أمر النغم وتدويناتها أن ننظر في الأعداد التي جعلها المؤلفُ بحيالٍ كل واحدةٍ من نغم اللحن دالةً على أزمنتها ، فلواضح أن جميعها منسوبةٌ إلى زمان الموصول « الخفيف المُطلق » (١ من ٨) وهو أصغر الأزمنة فرضاً في الإيقاعات الخفيفة ، وقد رمز له المؤلف عند تعريفه أصناف الأزمنة في أدوار الإيقاع بزمان (١) .

فإذ هو كذلك ، فأعظم الأزمنة في الدور الواحد يحده العدد (٤) ، من قبل أن الأعظم مساوٍ أربعة أمثال الأصغر المفروض في الإيقاع ، فأربع نغم متوالية بهذه الأعداد يقابلها في التدوينات الحديثة نظائرها على التوالي بالعلامات :



ومجموع هذه الأربعة الأزمنة يمثل زمان المبدأ ، غير أن كل نغمة منها تُنسب إلى العدد (٨) ، من قبل أنه زمان الموصل « الثقيل الأول » مما يلي المبدأ .
ومن هذه فالنغمة التي يحدها العدد (١) بأصغر الأزمنة فرضاً فإنها تشبه في اللغة حركة الحرف متى نطق به على اعتدال .

والنغمة التي يحدها العدد (٢) فإنها أيضاً تشبه حركة حرف ممتد يمثل ضعف زمان الأولى ، على هيئة النطق بسبب خفيف .
فأما النغمة التي يحدها العدد (٣) فهي كذلك مشابهة لحركة الحرف الممتد يمثل ثلاثة أمثال الزمان الأصغر ، على هيئة السبب الخفيف الذي يوقف عليه في نهايته بزمان ثالث مساوٍ حركة الحرف الأول المتحرك فيه .

والنغمة التي يحدها العدد (٤) فهي بذلك على أعظم الأزمنة المفروضة في الإيقاعات الخفيفة ، فتشبه حركة حرف ممتد بطول بزمانٍ مساوٍ أربعة أمثال الأصغر المفروض ، فهي لذلك كالسبب الخفيف الذي يوقف عليه بزمانٍ مساوٍ ضعف حركة الحرف الأول المتحرك فيه .

وقد يُحسب الأصغر إلى نصف زمانه فيُشبه في اللغة حركة الحرف المطويّ - أو روم الحرف ، والعرب يسمون مثل هذا الزمان الموصل « خفيف الخفيف المطلق » (١ من ١٦) ، فإذا أدخل هذا في خلال تلك الأربعة الأزمنة صار الأعظم مقسوماً به .

فالدور الأول من الأدوار التسعة ، التي أشار إليها المؤلف بأنها طريقة في « الثقيل الأول المطلق »^(١) ، بتوالي الحروف :

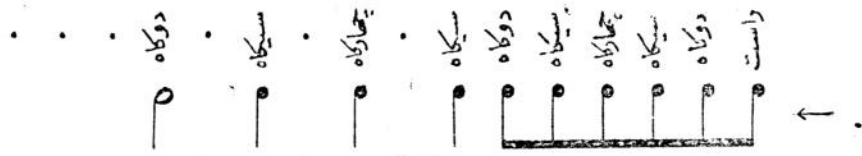
(١) « المطلق » : يعنى المؤسس على نغمة مطلق الوتر ، والأصل في الثقيل الأول أربع فقرات ، ثلاث متواليات ، ثم فقرة نقبلة ساكنة مساوية لمجموع تلك الثلاث ، وهي فاصلة الدور ، وزمانه . (٤/٨)

ح ي ب ي ح ي م ي . ح .

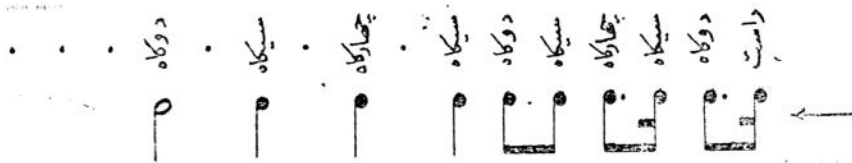
والأعداد : ١ ١ ١ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ٤

يعني به دوراً منظوماً في ضرب من القَدر الأوسط في إيقاع « النقييل الأول »
(١٦ من ٨) ، دخولاً فيه من نغمة « الراس » (هـ) والتركُّز على نغمة
« الدوكاه » (ح) بجنس (البياتي) .

ومتى استبدلت الحروف بما يقابلها من النغم الدالة عليها ثم قرنت كل واحدة
منها بزمانها المفروض لها وصححت حينئذ هيئة اللحن في ذلك الضرب من جنس
الإيقاع أنها بتوالي النغمات :



وكل آنتين من السَّنة النغمات الأول فقد يمكن أن يستعمل فيها التخيير ،
وذلك بأن تُحَثَّ الأولى إلى نصف زمانها ثم يُضَاف النصف الآخر إلى زمان
الثانية فتؤدى بوجه آخر لا يغير كثيراً من هيئة اللحن ولا يخرج به عن جنس
الإيقاع ، على هذا المثال :



وهذه النغم بأعيانها ، على هذين الوجهين ، تدون على مدرج صوتي من اليسار
إلى اليمين بدالة النغمة « صول Sol » مساوية نغمة « العجم » ، على هذا المثال :



(دور من جنس البيات في إيقاع الثقل الأول ١٦ من ٨)

ومع أنه قد تبين فيما قبل أن أعظم الأزمنة أربعة أمثال الأصغر المفروض في الإيقاع فلاننا نجد في الأمثلة التي قرن فيها المؤلف النغم مع أزمنتها بأجزاء القول أن جزءاً منه واحداً بلإزاء نغمة واحدة، بحياها العدد (١٢) أو أن بإزائه نغمة يحدها العدد (٦) ، فالواضح في ذلك أن مثل هذه النغمة أو تلك يراد بها أن تكرر في ذاتها أو تشبع بما يلائمها في زمان دور من الإيقاع أو في جزء دور ، والناظر في مثل هذه الأمثلة يلزمه أن يتبين جنس الإيقاع من ترتيب الأعداد بلإزاء النغم وأجزاء القول ، ثم يستوفي تفصيل الأجزاء في كل من النغم وحروف القول على عدد أدوار الإيقاع في كل شطر من البيت ، متى كان هذا جزءاً تاماً في اللحن .

فقوله مثلاً : « صوت في نوروز في ضرب الرمل » يعني به أن نغم اللحن من الجنس المسمى (نوروز) وإيقاعه « رمل » .

فأما (نوروز) فهو مقام (بياتي النوا) ، وأما (رمل) فهو الإيقاع المشهور قديماً بهذا الإسم ، وزمائه (٦ من ٤) ، وقد فصله المؤلف في الإيقاعات على الوجه الذي به يؤخذ الدور المعروف في زماننا هذا باسم : (سكنين سماعي) ، وهو ضرب فيه .

والمؤلف نظم شطر البيت من أول الصوت ، وهو :

على صبيكم يا حاكين ترفقوا * ومن وصلكم يوماً عليه تصدقوا

(١) (نوروز) هو الدائرة (٥١) فيما كانوا يسمونه (حسيني) ، وهو أيضاً الأواز الثالث من الأوزات السنة ، فكلاهما يعرف الآن باسم (بياتي نوا) .

في أربعة أدوار من إيقاع الرَّمَل، تحيط بها النغمات الأربع في جنس (البياتي) ،
على « الدوكاه » على هذا المثال :

عَلَى صَبَبِكُمْ يَا حَا					كَمِينَ تَرْقُقُوا				
لله					س ب ك س ي ح				
١٨					١٢ ٦ ٦ ٦ ٦				
١٢					١٢ ٦ ٦ ٦ ٦				
٦ ٢ ٢ ٢ ٢ =					٦ ٢ ٢ ٢ ٢				
نموا					بهاركاه سبكاه جهاركاه دوسكاه				

فالواضح من هذا، أن الجزء الأول من قسمة القول (على صَبَب) يحيط به
الدور الأول من إيقاع (الزمل ١٢ من ٨) ، وتحكم فيه نغمة « النواه » (به)
على الأكثر مع ما يلائمها .

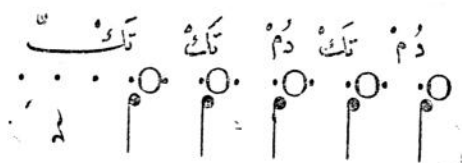
والجزء الثاني (بكم يا حَا) يحيط به الدور الثاني من ذلك الإيقاع، وتظهر
فيه نغمة « الجهاركاه » (ب) مع ما يجاورها .

والجزء الثالث (كمين تـ) ، يحيط به ثالث أدوار الإيقاع ، وتشارك فيه
أكثر نغمات « الجهاركاه والسيكاه » بما حولهما (س ي) ، مع الاستمرار على
على « السيكاه » .

فيبقى الدور الرابع من الإيقاع بإزاء الجزء الرابع من أجزاء القول ، وهو آخر
شطر البيت (رَفَّةُوا) ، ويستقر بجنس (البياتي) على « الدوكاه » (ح) .
ولا عبرة بما جاء في الأصل ، عندما جعل المؤلف نغمة (به) الأولى مقرونة
بالعدد (١٨) فإنه بذلك أضاف زمان حركة « الجهاركاه » (يب) إلى آخر
الجزء الأول ، ولم يستقطع زمانها .

ودور (الرمل) ، على الضرب الذي أوضحه المؤلف هو بعينه هيئة الإيقاع
المسمى في زماننا هذا باسم : أصول (سنكين سماعي ٦ من ٤) ، وهو أيضاً
المعروف في العراق باسم (يترك) ، وهو مشتق من أصل دور (الرمل) بإدراج
نقرات زائدة فيه ، على هذا المثال ^(١) :

ضرب في ايمتاع " الرَّمَل "
= اُمُومَل (مُتَكِين سِمَاعِي)
" ٦ من ٤ "



وبديهى أن أداء اللحن على إيقاع (الرمل) ، قد يدخله من تحليلات الأداء ما لا يخرج به عن أزمنة ما بين أجزائه ، ولا يغير ذلك من هيئة ضرب الأصل فيه ، وخاصة في أواخر الأجزاء الناقمة .

فأما أبسط أداءٍ للنصف الأول من شطر البيت ، في ذلك الصوت ، على هذا الضرب من الإيقاع وفي ذلك الجنس من النغم ، إنما يكون على هذا المثال :

دور الاصل
(رسل ۱/۶)

أصول
(سنگین سماعی)
۲/۶

وقد يؤدي بتصرف أكثر عند إرادة تحليل الصوت دون الخروج عن أصل الإيقاع ، ليكون أبهى مسموعاً ، والطريقة واحدة في كليهما .

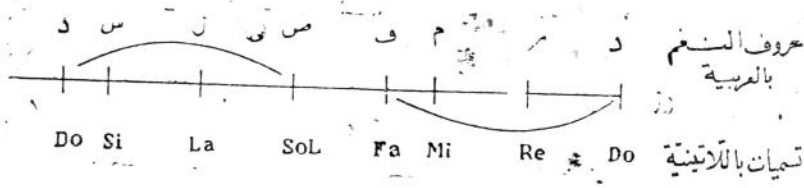
(١) انظر : في الإبقاعات ، دور أصل (الزمل) .

ثم يُجزأ النصف الثاني من شطر البيت مع الاستقرار على « الدوكاه » بمجلس (البياتي) ، وعلى ذلك النحو يمكن تزيين الصوت عند الأداء بتشبييع النغم المباني بما يلائمها ، دون الخروج عن دور إيقاع اللحن وجنس نغمه .

فتلك هي طريقة المؤلف في تدوين الألحان ، ولم يسبقه إليها أحد قبله من النظريين العرب الذين اشتغلوا بصناعة الموسيقى ، ووضح أن المبدأ فيها أن تسير النغم وإيقاعاتها على سوي سائر أجزاء الأقاويل باللغة العربية ، والأمر كذلك في الطريقة المستحدثة الآن نقلاً عن الإصطلاح الأوروبي ، فهي من المبدأ موضوعة لأن يكون سير علامات النغم على سوي سائر حروف اللحن باللغة الأوروبية ، من اليسار إلى اليمين ، بعكس تلك ، والمبدأ في كليهما واضح أنه لسهولة النطق بحروف الأقاويل .

فطريقة التدوين الحديثة على المدرجات الصوتية إنما تطورت بعد جهد عر اجتهدات عدة حتى صارت على هذا الوجه خيراً مصطاح لتدوين النغم وأزمنتها واتجاهاتها وكيفياتها ، فغير أنه متى أقرنت النغم المدونة من اليسار إلى اليمين بنظائرها من أجزاء الأقاويل بالحروف العربية صارت هذه مفككة مشوهة يتعذر النطق بها أو متابعتها مع سير النغم ، وهذا ما يعانيه العرب من قصور في التدوينات المقرونة بحروف الأقاويل في الألحان العربية .

وقد حاول بعض من المحدثين أن يجعلوا للألحان تدوينات بالعربية ، وأن يجعلوا لنقرات الإيقاع أمكالا تدل على أزمنتها بحيال النغم ، وكان المبدأ في التدوين أن تميز النغم بحروف عربية تؤخذ من أوائل تسمياتها باللاتينية ، فيرمز للنغم السبع الأصلية في الجمع المنفصل بجنس (العجم) على الأساس (دو Do) في المنطقة الوسطى بالحروف :



ثم يُوضع لها علامات وإشارات دالة على أزمنتها وتحويلها بالرفع أو بالخفض ،
فتصير النغمُ بحِمال أجزاء الحروف سواء .

فأما على المنهج الذي آرتاه الأستاذ « أحمد أمين الديك » ووضعه في كُتَيْبٍ صغير سنة ١٩٢٤ م ، باسم (نوتة عربية للموسيقى) فهو أن جعل تلك النغم الوسطى في مستطيل بين خطين وجعل نظائرها بالقوة ، مما على جانبها ، بحروفها كذلك ، إما تحت أو فوق المنطقة الوسطى ، ثم قرن الحروف بعلامات خاصة للتحويل بالرفع أو بالخفض اتخذها من تشكيل الإعراب في اللغة ، وجعل للآزمنة في مذات الأصوات أو قطعها بالسكون أشكالاً وخطوطاً مُميّزة .

غير أن هذه الطريقة لم تنتشر بسبب أن الاصطلاح الأوروبي كان أكثر ذيوماً في التدوينات لسهولة الأخذ به ، فأشكال النغم تجمع بين تسمياتها وأزمنتها في الإيقاع دون الحاجة إلى تمييزها بإشارات أخر ، فأما علامات التحويل فهي نخدم المدرج بأكمله فلا يبقى إلّا ما هو عارض منها ، وكان الأجدر بالمؤلف أن يقرن تسميات النغم من تلك الحروف العربية بمصطلحات وإشارات التدوين الأوروبي سواء ، من غير استنباط أشكال أخر لها ، فإنه بذلك قد تبدو هذه الطريقة أكثر فائدة لتدوين الألحان بالعربية .

ومع ذلك ، فإن الأصحح في هذا أن نجعل علامات النغم وإشاراتها كما هي بأشكالها ، ثم ترتب في المدرجات على سوي سير الحروف في أجزاء الأفاويل

بالعربية ، دون أن يعترى أشكالها تغييرٌ يذكر ، فإنها في ذواتها نارةٌ تجعل متجهةً من رؤوسها إلى أعلى ونارةٌ متجهةً إلى أسفل ، فلا يعد سيرها من اليمين إلى اليسار بمنابة نقص يلحق أشكالها ، وأيضاً لا يلحق النغمة نقص متى وضعت إشارة لها على يمين رأس العلامة الدالة عليها أو على يسارها ، فعلامات النغم والرموز المصطاح عليها في التدوين لا يصيبها تغييرٌ يذكر بالقدر الذي يلحق الحروف في أجزاء الألحان بالعربية متى جعلت على نكس ترتيبها ، مما يضطر فيه إلى تفكيك المتصلات فتحصل حيرة في توزيعها معكوسة في اتجاه النغم وتضطرب كتابتها بين التشديد والوصل وهمز الحروف وحذف بعضها في النطق .

والمناقل في ذلك يجد أن بعض النغم الممططة قد تكرر في اللحن أو تشعب فتستوفي واحدة منها أو اثنتان بجملة من الحروف المتصلة في جزء واحد به تنوينات وهمزات يتعذر تفكيكها ، ويجد أيضاً أن بعض الحروف الممتدة مع النغم قد تطول بالتشديد أو بالمد فيستوفي الحرف أو الحرفان منها عدة نغم متصلة في جزء واحد ، وقد يحدث في الحرف ترجيعات وبدايات يتعذر تدوينها متى خرجت عن المجرى الطبيعي في النطق بها .

فالتدوين الحديث صالح تماماً لتدوين الألحان متى كانت هذه نغماً من الآلات فقط ، فأما متى جعلت النغم المدونة كذلك بحيال أجزاء القول بالعربية فإنه يلزم حينئذ إخضاع سير علاماتها وفقاً لاتجاه الحروف وتقطيعاتها .

وقد نظر هذا النظر أهل الدين من رجال الكنيسة الشرقية ، فإنه عندما أخذت اللغة العربية تحل محل اليونانية القديمة في أكثر التراجم والطقوس صارت تدوينات الألحان تؤخذ حينئذ من اليمين لتسير على اتجاه الحروف في النص العربي ،

مع ترك أشكال العلامات البيزنطية الدالة على النغم في التدوين على حالها وكأنها موضوعة أصلاً في ذلك الاتجاه دون أن يعترها نقص أو تغيير^(١).

فاللغة أول مظاهر القومية ، وكذلك الموسيقى والعلم بها ، فإن قديمها أصل المحدث منها ، وقد كانت أول تدوينات الألحان بالعربية هي الحروف المستعملة في اللغة ، وما اظن أن الأئمة الأورورية ، لو أنها أخذت أصل التدوين الحديث بعلاماته وأشكاله عن قدماء العرب ، أنهم ينظرون في مبدأ تغيير سير الحروف باللغة اللاتينية لتصير على عكس مجراها ، كما يفعل المحدثون من العرب الآن ، بل كان لا بد لهم من إخضاع أشكال العلامات الدالة على النغم لتسير على سوي الحروف في لغتهم ، أو كانوا يستنبطون علامات أنحر مشابهة أو غير مشابهة دون أن يلجأوا إلى تنكيس حروف الأقاويل المنظومة في الألحان .

فلذلك نأمل أن يعمل المختصون من أهل العلم بصناعة الموسيقى النظرية والعملية على تدوين النغم التي تقرأ بحروف المنظومات بالعربية على الوجه الذي أشرنا إليه ، وهو أن تجعل علامات النغم سائرة مع اتجاه مجرى الحروف في أجزاء اللحن .

وما ذكرناه ، فيما تقدم من أمر النغم والأجناس وتدوينات الألحان ، إنما أردنا به أن نجعله مدخلاً إلى هذا الكتاب ينبه الناظر فيه حتى يكون على بينة من أمرها في مواضعها منه .

* * *

(١) أنظر : (مبادئ الموسيقى الكنسية اليونانية) للأب أنطون هي — وفيه أمثلة مدونة ، طبع

بيروت سنة ١٩٢٩ م .

وأنظر : (مزامير وتسابيح وأغاني روحية) موقعة على الحان موافقة — مدونة بالأنغامات

Harmony طبع بيروت سنة ١٨٨٥ م .

فأما النسخ الخطية والمصورة التي أعتمدنا عليها في التحقيق ، فهي :

١ — نسخة ومزنا لـ « ن » بحرف (ن) .

وهي بالتصوير الشمسي عن الأصل المحفوظ بمكتبة « نور عثمانية » بالآستانة ، رقم ٣٦٥٣ مؤرخة سنة ٦٢٣ هـ ومكتوبة بالخط النسخ المشكول ، ومنها بدار الكتب المصرية نسخة رقم ٣٤٩ « فنون جميلة » ، وهذه أقدم النسخ التي وجدت من كتاب (الأدوار) .

أولها : « بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله رب العالمين وصلواته على سيدنا محمد وآله ، أما بعد فقد أمرني من يجب على امتثال أوامره والتبتم بالسمي في مسالك مراي خواطره أن أضع له مختصراً ... » .

وآخرها : « تمت بحمد الله تعالى وحسن توفيقه ، اللهم صل على سيدنا محمد نبي الرحمة وشفيع الأئمة وآله الطاهرين وسلم ، في شهر ر سنة ثلاث وثلاثين وستمائة ، اللهم اغفر لكتابه ولقارنه ولمن نظرفيه وقال آمين يارب العالمين » .

٢ — نسخة ومزنا لها بحرف (ع) .

وهي بخط عبد الكريم المهروردي مؤرخة سنة ٧٢٧ هـ مكتوبة بخط النسخ المشكول ومحفوظة بدار الكتب المصرية تحت رقم ٤٢٨ « فنون جميلة » .

أولها : « بسم الله الرحمن الرحيم وبه العصمة ، أما بعد ، فقد أمرني من يجب على امتثال أوامره ... » .

وآخرها : « ولنكتف بهذا القدر في هذا الفن ، كتبه الفقير إلى الله عز وجل عبد الكريم المهروردي في أوائل جمادى الأولى سنة سبع وعشرين وسبعائة ، حامداً لله ومُصلياً على نبيه محمد وآله ومُسلماً » .

وبآخر هذه النسخة ، بغير خط الناسخ ، الضروب الستة ثم رسم لآلة «الحنك» .

٣ - نسخة رمزنا لها بحرف (س) .

وهي مأخوذة بالتصوير الشمسي عن مخطوط بمكتبة الآستانة تاريخه سنة ٧٢٦ هـ ومكتوب بخط نسخ قديم ، وهي محفوظة بدار الكتب المصرية برقم ٥٠٧ « فنون جميلة » .

أولها : « بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله رب العالمين وصلواته على خاتم الأنبياء والمرسلين محمد وآله أجمعين ، أما بعد ، فقد أمرني من يجب على امتثال أوامره ... » .

وآخرها : « ولنكتف بهذا القدر في هذا الفن ، والله أعلم بالصواب ، نجز تعليقه يوم الإثنين ثامن جمادى الآخرة أحد شهر سنة ست وعشرين وسبعمائة ، والحمد لله وحده وصلواته على خيرته وخلفه محمد نبيه ، وعلى آله الطيبين الطاهرين وسلم تسليما » .

٤ - نسخة رمزنا لها بحرف (ب) .

وهي صورة شمسية عن مجموعة خطية بمكتبة جامعة « أكسفورد » ، رقم ٥٢١ تبدأ بالترقيم الإفرنجي من صفحة ١١٨ ، مكتوبة بخط يوسف بن نعمان الكاتب المارديني في سنة ٧٣٤ هـ ، وقابأها على نسخة بخط الشيخ شمس الدين السهروردي تلميذ المصنف في سنة ٧٤٦ هـ .

أولها : « بسم الله الرحمن الرحيم ، يقول العبد الضعيف الفقير إلى الله تعالى عبد المؤمن الأرموى أناله الله مطلوبه ، بعد حمد الله تعالى والصلاة على نبيه محمد وآله ، أما بعد ، فقد أمرني من يجب على امتثال أوامره والتبتم بالسعي في

صراحي خواطره ، وهو مولانا ، ملك الفضلاء ومفخر النبلاء وسلطان العلماء وتاج الوزراء وفريد دهره وقريع زمانه ووحيد وقته ، الخواجه نصير الملة والحق والدين كهف اللاجئين وقبلة القاصدين ، محمد الطوسي أعلا الله شأنه فأنار في سائر الآفاق برهانه ، أن أضع له مختصراً » .

وآخرها : « ولنكتف بهذا القدر من هذا الفن ، والله أعلم ، تم الكتاب تعليق الفقير إلى الله تعالى يوسف بن نعمان المارديني غفر الله ذنوبه ، في ربيع الآخر سنة أربع وثلاثين وسبعمائة هجرية ، من نسخة كثيرة الغلط والاشتباه ، نسأل الله توفيق نسخة صحيحة لنقلها بها ، والحمد لله رب العالمين » .

« ثم قابلها العبد بنسخة بخط الشيخ شمس الدين السهروردي تلميذ المصنف رحمه الله تعالى مصححة عليه مقروءة بحضرته وصححها بقدر طاقته في ربيع الآخر سنة ٥٧٤٦ هـ ، والحمد لله » .

وهنا يلزمنا أن ننوه أن للمؤلف كتاباً آخر باسم : (الأدوار في علم التأليف) ، عن نسخة بمكتبة الفاتح باستامبول رقم ٣٦٦٢ — يقع في ٧٢ ورقة وفيه خمسة عشر فصلاً ، بعضها مشابه بوجه ما إلى كتاب (الأدوار) ، هذا الذي قمنا بتحقيقه ، ولكنه أقل كمالاً ، ويبدو أنه كان بداية ، أو تجربة أولى له .

أوله : « بسم الله الرحمن الرحيم ، وما توفيقي إلا بالله ، الحمد لله رب العالمين وصلواته على سيدنا محمد النبي وآله الطاهرين ، وبعد : فقد سألني بعض إخواني أن أضع له كتاباً يشتمل على معرفة كيفية أدوار النعمات وتأليفها » .

وآخره : « وهذا ما أردنا بيانه من معرفة كيفية أدوار الأنعام والإيقاع ومعرفة نسب أبعاد الأنعام وحصر الأزمنة التي بين النعمات — تم كتاب »

(الأدوار في علم التأليف) ، والحمد لله رب العالمين وصلواته على سيدنا محمد النبي وآله الطيبين الطاهرين .

ونحن إذ نقدم من تراثنا العربي في صناعة الموسيقى كتاب (الأدوار) لصفي الدين عبد المؤمن الأرموي المتوفى سنة ٦٩٣ هـ ، بعد أن استوفينا ما غمض منه ، فإننا نأمل أن يكون ذا فائدة علمية عند أهل الصناعة النظرية وأن يكون ذا فائدة أكثر عند أهل الصناعة العملية ممن يتوقون إلى معرفة أصناف الجماعات اللحنية وتركيب أجناسها ، فإن في تلك التي صنفها المؤلف مادة غزيرة لاستخراج كثير من أصناف مقامات الألحان ، غير متداولة على الأكثر في زماننا ، ولكنها بدیعة في المسموع متى أحسن أداؤها ما

الحقق

* * *